

**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE**

**ACTA GERMANISTICA
BAND I**

**SZEGED
1987**

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

ACTA GERMANISTICA

BAND I

Herausgegeben von Johann Márvány
und Miklós Salyámosy

Redaktionelle Mitarbeit von Achim
Buschendorf und Gábor Kerekes

Szeged, 1987

Felelős kiadó: Dr. Mikola Tibor, a JATE BTK dékánja

Készült a JATE Soksorozító Üzemében, Szeged

Felelős vezető: Lengyel Gábor

Engedélyszám: 54662 Méret: B/5 Példányszám: 350

HU ISSN 0238-079X

Wolfgang Spiewok (Greifswald)

Parodie und Satire im Pfaff Amis des Stricker

Eines der vielgestaltigsten dichterischen Oeuvres der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts stammt von der Hand eines Mannes, der sich selbst den STRICKER nennt. Rezeption vorhöfischer Epik des Chanson-de-geste-Typs ist präsent mit der Neufassung des Rolandsliedes, Wirkung der hochhöfischen Epik des Artuskreises findet sich (mit direktem Anschluß an Aus) in einem eigentümlichen Werk über Daniel vom Blühenden Tal, und minnetheoretisches Kalkül prägt ein Traktat über die Frauenehre. Wäre vom Stricker nur dies überliefert, so überragte er im künstlerischen Format kaum durchschnittliche Autoren wie Ulrich von Zazikhoven (Lanzelet), Wirnt von Grafenberg (Wigalois) oder Ulrich von dem Türlin (Krone), selbst wenn der Daniel den Fleier zu seinem Carel vom Blühenden Tal inspirierte. Ein bevorzugter Platz in der Geschichte der hochmittelalterlichen - wohl auch der spätmittelalterlichen-deutschen Literatur-gebührt ihm allerdings insofern, als er der bedeutendste Autor deutschsprachiger Klainepik des 13. Jahrhunderts, ja mehr noch, der erste große deutsche Novellist ist und mit seinem genialen Zyklus um den Pfaffen Amis den

ersten Schelmenroman deutscher Sprache geschaffen hat.

Der uneinheitlich überlieferte Zyklus (eine Fassung reduziert die überwiegend auftretende Zwölfzahl der Schwänke um einen Schwank, auch divergiert die Folge der Schwänke) ist uns in neun Handschriften, zwei Bruchstücken und einem alten Druck erhalten.¹ Er ränkt sich um Amis, den gelehrten und freigebigen Seelsorger einer englischen Stadtgemeinde. Der von ihm betriebene große Aufwand an Geselligkeit erregt die Mißgunst seines Bischofs (I. Schwank), und so verlangt der Kirchenfürst den ihm gebührenden Anteil an dem offenbar reichen Besitz des Pfarrers und droht bei Weigerung mit dem Entzug der Pfründe. Amis lehnt standhaft ab und fordert, der Bischof möge seine theologischen Kenntnisse und damit seine Eignung für den Priesterberuf überprüfen. Nachdem er selbst hinterlistigen Fangfragen des Bischofs (Wo ist die Mitte der Erde? Wie lange besteht die Welt seit Adam?) klug begegnet ist, verlangt der erzürnte Bischof als letzten, unmöglich scheinenden Beweis seiner Eignung, er möge einem Esel das Lesen beibringen. Indem der gewitzte Priester zwischen die Blätter eines Buches Hafer streut, kann er dem Bischof bei einer ersten Visitation unbezweifelbare Fortschritte vorgaukeln, und weiteren Nachstellungen des Bischofs wird er schließlich durch dessen Tod enthoben. Sein damit errungener Ruhm läßt die Zahl der Besucher jäh an-

steigen, so daß sich seine Vermögensverhältnisse rasch verschlechtern und er schließlich in die Welt hinausziehen muß, um wieder zu Gut und Geld zu kommen. - Bei einem Kirchweihfest (2. Schwank) sammelt er als Prediger reiche Opfergaben, will er doch nur von solchen Frauen Gaben entgegennehmen, die ihren Männern die Treue bewahrt haben. Natürlich möchte jede Frau ihre Ehrbarkeit recht deutlich bezeugen, und dies umso nachdrücklicher, je bedenklicher es darum steht, so daß Amis über reiche Einnahmen verfügt. - Er zieht nun gar an den königlichen Hof zu Paris (3. Schwank) und erbietet sich, für den König einen Saal auszumalen. Seine Bilder könne allerdings nur der sehen, der ehelich gezeugt wurde. Da niemand - allen voran der König - in den Verdacht unehelicher Geburt geraten will, zieht Amis - ohne auch nur einen Pinselstrich getan zu haben - wiederum reich beschenkt von dannen. - Beim Herzog von Lothringen (4. Schwank) gibt er sich für einen Arzt aus und macht alle Kranken im Nu gesund, da er ihnen erklärt, sie alle mit dem Blut des Siechsten heilen zu wollen (so daß ein jeder sofort von sich behauptet, kerngesund zu sein). Auch hier kann er mit reichem Gewinn entwischen, bevor sein Betrug noch entdeckt wird. - Amis kommt (5. Schwank) zu einer Bäuerin, der er (einen Hahn gegen den anderen austauschend) die Wiedererweckung ihres Haushahnes vorspiegelt, so daß er als Wundertäter natürlich großzügig beschenkt

wird. - Mit diesem Hahnen-Trick überlistet er auch (6. Schwank) die Gattin eines Ritters, die ihm 100 Ellen feinsten Tuches schenkt. Dem nachjagenden Ritter übergibt er willig den Tuchballen, nachdem er vorher glühende Kohlen hineingeschoben hat. Das plötzlich aufflammende Tuch überzeugt den Ritter von der Heiligkeit des Mannes, und er bittet Amis in sein Haus, um ihn überreich beschenkt zu entlassen. - Im Hofe eines Bauern (7. Schwank) vollbringt Amis ein "Fischwunder", indem er aus dem leeren Hofbrunnen Fische hervorholt (die er freilich vorher hineintat). Wiederum empfängt der Wundermann demütig dargebotene Opfergaben. - Als Wahrsager (8. Schwank), der seine Weissagungen auf vorher eingezogene Erkundungen aufbaut, bessert er seine Kasse erneut auf. - Er wird (9. Schwank) als wundertätiger Heiliger verehrt und beschenkt, als er Krüppel (es sind dies seine vorausgeschickten Knechte, die sich geschickt verstellen) "heilt". - In ein reiches Kloster (10. Schwank) führt er sich als törichtem Bauern ein, der vom Engel Gottes angeblich mit der Fähigkeit des Messelesens begabt wird. Dieses "Wunder" lockt zahlreiche Gläubige an, die mit Spenden nicht eben kargen. Am Ende macht Amis die Mönche alle trunken und zieht mit dem reichen Kloster- und Opferschatz von dannen. - Um einen Hauptstreich zu vollbringen, begibt sich Amis (11. Schwank) in Kaufmannsverkleidung nach Konstantinopel. Er betrügt einen reichen Kauf-

mann um große Mengen kostbarer Seidenstoffe, indem er einen armen, einfältigen Maurer als "Bischof" vorstellt, in dessen Dienst er diesen "Kauf" tätigen soll. - Das gelungene Gaunerstück verlockt Amis (12. Schwank) zu einem zweiten Streich in Konstantinopel. Diesmal erleichtert er einen Juwelier um seine kostbaren Pretiosen und gibt den wütenden Betrogenen für seinen wahnsinnig gewordenen Vater aus, den ein Arzt mit einer folterähnlichen Therapie zu heilen sucht. - Zuletzt begibt sich der tonsurierte Schelm und Gauner fromm in ein Kloster, wird dessen Abt und erwirbt durch ein fortan gottwohlgefälliges Leben die ewige Seligkeit.

Der Deutungen des "Amis" sind viele, und die Auffassungen sind recht unterschiedlich. Gustav Ehrismann erklärte empört: "Einem ernsten Sinn bleibt es unverständlich, daß mit dem Religiösen ein solcher Spott getrieben und daß die Geistlichkeit so satirisch verhöhnt werden konnte. Darin liegt schließlich das tiefste kulturhistorische Problem dieser Schwankdichtung."² Spätere Forschung wies insbesondere auf die Tatsache, daß in dieser Dichtung die Narrheit entlarvt und der Verstand, die Klugheit gefeiert würden.³ Walter Köppe stellte in jüngerer Zeit den Amis in den "Kontext bürgerlicher Mündigwerdung"⁴, während Ursula Peters Zweifel anmeldet, da unser Wissen von der sozialgeschichlichen Realität der Zeit

zu solchen Schlüssen nicht ausreiche.⁵ Soziale Entschärfungen nahmen Stephen L. Wailes⁶ und Hedda Ragotzki⁷ vor. Wailes glaubt im Amis ein "lehrhaft-religiöses Thema" abgehandelt; es sollen lediglich "die üblen Zustände in der menschlichen Kultur, die aus verfehlter Einstellung zu materieller Habe entstehen", moralgeschichtlich erklärt und angeprangert werden.⁸ Ragotzki meint, der Stricker wolle im Amis die Welt im Zustand des Sündenfalls vorstellen, damit dem Publikum am Ende die "Bedingungen intakter Wertorientierung erneut bewußt" werden.⁹ Dies scheint mir freilich an den werkbestimmenden Autorenintentionen vorbeizuführen.

Zunächst kann kein Zweifel daran bestehen, daß - um mit Gustav Rosenhagen zu sprechen - die übergeordnete Idee des Amis der "Sieg der Klugheit über die Dummheit schlechthin"¹⁰ ist. Und Dummheit findet der Stricker bei allen Ständen der mittelalterlichen Gesellschaft bzw. bei ihren wesentlichsten Repräsentanten: beim König, beim Herzog, beim Bischof, Ritter, Bürger und Bauern. Es ist ein Zyklus, der wohlüberlegt eine - wenn auch nicht streng hierarchisch geordnete - Ständereihe vorführt, und die Vertreter dieser Stände zeichnen sich durch geradezu zwerchfellerschütternde Torheiten aus, wobei es der Stricker wohl versteht, entweder bestimmte standeseigentliche oder allgemeinmenschliche Schwächen bloßzustellen: Sei es der Ehrenkodex der adligen Gesellschaft

(eheliche Geburt), die auf der christlichen Sexual-ethik aufbauende Ehemoral (Treue der Frau), die Wundergläubigkeit der Zeit oder die Gewinnsucht des Kaufmannes. Die Opfer des listigen Schelmes sind gewinnsüchtige, eitle, von dumpfem Wunderglauben befangene Linfaltspinsel, die sich dem intelligenten Meisterschelm an Stärke, Macht und gesellschaftlichem Rang oft weit überlegen wissen bzw. ihn gar an Witz zu übertreffen glauben, die aber der geistigen, mühelos ganze Ketten raffinierter Anschläge produzierenden Überlegenheit ihres Gegenspielers hoffnungslos unterliegen. Es fällt auf, daß die Spitze der feudaladligen Standespyramide - präsent im König und im Bischof - besonders schlecht abschneidet. Wenn ihnen Amis als Vertreter der unteren Volksschichten erfolgreich die Stirn bieten kann, so ist diese ständisch-geistige Polarität auffällig genug und legt die Deutung einer mit kritischer Sicht gepaarten Aufwertung des nur auf Gelehrsamkeit und Mutterwitz angewiesenen armen Klerikus nahe. Und es ist wohl nicht zu weit hergeholt, im Amis ein Gutteil Selbstdarstellung seines künstlerischen Schöpfers zu sehen. Doch mehr noch des Merkwürdigen: Schon Gustav Rosenhagen hat darauf aufmerksam gemacht, daß man den Amis nachgerade als ein Gegenbild des Artusritters auffassen könne.¹¹ Doch es geht um mehr: In Anknüpfung an die bereits im Daniel angekündigte Schaffenslinie ist der Amis eine besondere Form der

Auseinandersetzung mit der Artusepik, er ist die ironischsatirische Aufhebung dieser Darstellungsform feudalhöfischer Ideale und feudaler Ideologie. Ironisch-Kontradiktorisches ist ablesbar in Figurenwahl bzw. -charakteristik, Milieuentscheidung und Handlungsgang. Held des Artusromans ist der "aventureure" suchende, heroische Bewährung erstrebende, Ruhm und Ehre nachjagende Artusritter, in idealisierender Überhöhung gezeichneter Angehöriger der herrschenden Feudalklasse. Held des Amis ist ein durch die Welt ziehender armer Kleriker, Vertreter der unteren Volksschichten, der danach strebt, unter Einsatz seines Intellekts mit betrügerischen Mitteln zu Reichtum zu kommen. Ist das entscheidende Bewährungskriterium des Artusritters heroische Kampfleistung, so ist das des Schelmen-Klerikers, der die Lande durchzieht, situationsgerechte, zunächst vorausschauend geplante, aber auch in blitzschnellem, intellektuell-federndem Reagieren sich äußernde Verstandesleistung. Wird die kämpferische Heroik des Artusritters entweder "aus sich selbst" oder bestenfalls als Erlösungstat in einer realitätsfernen Märchenwelt motiviert, so sind die Taten des Amis aus egoistischen (genauer genommen allerdings altruistischen) Motiven resultierende Schein-Erlösungen, die eigentlich zum Schaden der Erlösten ausschlagen. Die Aktionen des Artusritters sind eingebettet in ein wirklichkeitsfernes, sagen- und märchenhaftes Milieu,

Stilisierung einer als elitär, exklusiv aufgefaßten feudalhöfischen Lebenssphäre, während der Klerikus Amis alle Höhen und Tiefen feudalgesellschaftlicher Realität durchmißt und damit gleichsam einen repräsentativen Querschnitt durch die mittelalterlich-feudale Ständegesellschaft legt. Erscheint Artus - oberster Repräsentant des Feudaladels - in der Artusepik als schlechthin vollkommen, so sind die im Amis an die feudal-hierarchische Spitze gestellten Figuren des (französischen) Königs und des (englischen) Bischofs geradezu negative Umkehrbilder des Artus: habgierig, unverfroren und dumm der Bischof, eitel, dünkelhaft, feige und tölpelhaft der König. Werden die Grundsätze feudal-gesellschaftlicher Moral im Artusroman stets hochgehalten, so erscheinen sie im Amis als ebenso brüchig wie fragwürdig. Alles in allem kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der Stricker bei Wahl des Helden, bei dessen Charakteristik, bei der Motivation seiner Taten und der Wahl bzw. der Ausgestaltung des gesellschaftlichen Handlungsraumes darauf bedacht war, einen ironisch gefärbten Anti-Artusroman zu konzipieren, der als Gegenentwurf zu feudalepischer Kunstübung zu werten ist.

Noch damit nicht genug: Der Amis erinnert in vieler Hinsicht an den Handlungsgang bzw. an Gestaltungsmuster der Legende. Wie der Legendenheilige in seiner Vita Wundertaten vollbringt, so bewirkt Amis eine ganze Reihe von (Schein-) Wundern; so wie der Legen-

denheld sichtbarlich von Gottes Hand gelenkt ist, so wird (wiederum natürlich fiktiv) Amis im Kloster als 'naiver Bauer' vom Heiligen Geist erleuchtet, so daß er - Folge 'göttlicher Eingebung' - aus dem Stegreif und fehlerlos die Messe zu zelebrieren vermag; so wie der Legendenheld am Ende eingeht in die ewige Seligkeit, so geht Amis am Ende als frommer Klosterabt ins Himmelreich ein. Daß hier eine Parodie der Legende vorliegt, ist wiederholt betont worden. Helmut de Boor hat - scharf beobachtend - gemeint: "Die fromme Wundergläubigkeit, der Herzpunkt der Legende, wird vom Pfaffen Amis listig ausgebeutet und damit ad absurdum geführt."¹² Daß der Stricker im kühnen Vorstoß zu neuen Gestaltungsformen zugleich so etwas wie "Zersetzung der überkommenen Gattung und ihrer Aussage"¹³ betreibt, ist sicher richtig.

Des Stricker Amis hat lange nachgewirkt, und weder der Pfaffe vom Kalenberg noch der Salman-Markolf-Dialog aus dem 15. Jahrhundert noch gar der Eulenspiegel sind ohne seine weiterwirkende Rezeption recht begreifbar. Es ist wohl auch nicht von ungefähr, daß der Amis erst um 1500 - also 250 Jahre nach seinem Entstehen - zur vollen Wirkung kam, gehört er doch zu den frühesten Druckerzeugnissen in deutscher Sprache. Das Schaffen des Stricker bestätigt die Einschätzung von Heinz Rupp, nach der das 13. Jahrhundert in seinem literarischen Antlitz nicht von den Epigonen und

Verseschmieden bestimmt werde, sondern durch "das Neue, das aufblüht, und Traditionen aus dem 11. und 12. Jahrhundert, die weiterleben und sich verändern."¹⁴

Fragt man nun danach, welche gesellschaftshistorisch-geistigen Wurzeln für Satire und Parodie beim Stricker auszumachen sind, mit welchen Wirkungsintentionen sie vom Dichter befrachtet wurden, so lassen sich diese Fragen nur vor dem Hintergrund des dichterischen Gesamtwerkes schlüssig beantworten. Wesentlich ist vor allem die Kleinepik, in der sowohl die Novelle (mit dem Sonderfall des Schwanks) als auch die Fabel (mit dem Sonderfall der Fabel) und der Traktat (mit dem Sonderfall des Sermons) auftreten.¹⁵

Das in 37 Handschriften überlieferte und - nach der Auflistung von Stephen L. Wailes¹⁶ - 164 Stücke umfassende kleinepische Gesamtwerk des Stricker läßt sich - bei aller Widersprüchlichkeit - vier Themenkreisen zuordnen, die menschliches Dasein nach bestimmten Ordnungsmustern zu harmonisieren suchen. Diese Ordnungsmuster betreffen die Sozialstruktur der Gesellschaft, sie betreffen Ehe und Familie - als kleinste Zelle eines jeden Sozialwesens -, sie betreffen die Beziehungen des Menschen zu Gott und schließlich jene Summe lebenspraktischer Situationen, die alle mittelalterlichen Didaktiker zu lenkenden, ordnenden Aussagen motivierten. Alle Laster, die der Stricker beklagt und rügt, erwachsen nach des Dichters Überzeugung letzten Endes aus dem mangelnden

Vermögen zur Einsicht, sind Ausdruck unzureichender Fähigkeit zu vernunftgemäßer, kluger, weiser Meisterung von Lebensaufgaben. Und so baut der Stricker jene Kategorie, die bereits in seinem Daniel vom Blühenden Tal exemplarisch abgehandelt und dort "list" genannt wurde, in seinem kleinepischen Werk zur "gevüegen kündeckeit" aus. Dies meint die Fähigkeit zu einer situationsgerechten, an festen Ordnungsmustern orientierten klugen Meisterung von Lebensaufgaben; diese Fähigkeit wird in der Kleinepik des Stricker aktional-exemplarisch, zur Bekräftigung der Richtigkeit und Notwendigkeit der vorgegebenen Ordnungsmuster, abgehandelt, zuweilen in variationsreicher Darstellung.

Es ist unübersehbar, daß diese Kategorie, die bereits die Charakteristik des epischen Helden im Daniel bestimmte, die in protagonistischer wie antagonistischer Gestaltung im gesamten kleinepischen Werk thematisch dominiert, in ihrem Für und Wider erörtert wird, ihre eindrucksvollste, aktionsreichste, exzellenteste Figurierung im Pfaffen Amis erfährt, jenem Meisterschelm, der seinen anschlägigen Kopf zur Meisterung der schwierigsten Lebensaufgaben einzusetzen und jedem Gegenspieler das Ausmaß seiner Beschränktheit ebenso nachdrücklich wie schmerzlich klarzumachen weiß.

Die Kategorie der "gevüegen kündeckeit" bzw. das, was sich an Vorstellungen und Überzeugungen hinter

dieser Bezeichnung verbirgt, ist letzten Endes der Erklärungshintergrund für die satirischen und parodistischen Gestaltungselemente im dichterischen Werk des Stricker, sie - bzw. ihre Entschlüsselung - weist jedoch auch den Weg zum Verständnis der wesentlichsten Wirkungsinention dieses Mannes und zur Erhellung der sozialhistorisch-geistigen Ausgangsbasis.

Der Stricker erweist sich im Grunde als einer der größten Moraldidaktiker seiner Zeit. Er sah den Menschen seiner Zeit bedroht vom gesellschaftlichen Chaos, vom 'Verfall' aller Ordnung, der damit zusammenhängenden Gefährdung menschlichen Glückes, geordneten menschlichen Zusammenlebens, ja menschlicher Existenz überhaupt. Den einzig erfolgversprechenden Ausweg sah er in der Sicherung bzw. Herstellung der gesellschaftlichen Ordnung, doch dies nicht durch Gewalt des Schwertes, durch die Macht der Großen, sondern durch die Überlegenheit des menschlichen Verstandes, dem der Stricker - wie oben angedeutet - in seinem Werk einen wahren Hymnus singt. So wie die von ihm erwünschten Ordnungen durch die allgemein-menschlichen oder an bestimmte Stände geknüpften Laster gefährdet erschienen, so machte er sich zum intellektuellen Streiter wider diese Laster, zum Verfechter ordnungssichernder Tugenden. So wie diese Laster letzten Endes Ausdruck einer gestörten menschlichen Beziehung

zu Gott sind, so nimmt er für sich vielfach die Rolle eines Predigers göttlichen Rechtes in Anspruch. Wäre aber nur von Laster und Sünde die Rede, so bliebe der Stricker im Fahrwasser klerikaler Moralprediger des 11./12. Jahrhunderts. Das für ihn, für seine Dichtung und für seine Zeit unerhört Neue ist, daß Laster und Sünde letzten Endes Vergehen gegen die menschlichste Gabe sind, die Gott dem Menschen verliehen hat, ein Verbrechen gegen seine Vernunft, seinen Verstand, seine Intelligenz. Es sind also folgerichtig Torheiten, Beschränktheiten, Narrheiten, die der Stricker in seinen Schwänken und in seinem Schwankzyklus vom Pfaffen Amis zusammenstellt, wie sie später Sebastian Brant auf seinem Narrenschiff versammeln wird. Und so kann denn der Mensch nur zu Ordnungen - das heißt zur Abkehr von Laster, von Sünde, von laster- und sündhafter Torheit - finden, wenn er sich auf diese wichtigste, ihm von Gott verliehene, ihn von tierischer Existenz abhebende Gabe besinnt, wenn er Klugheit, Besonnenheit, Verstand zur Richtschnur seines Verhaltens und Handelns macht.

Über die sozialhistorisch-ideellen Wurzeln dieser - von kaum einem Deuter des Stricker bestrittenen - Wirkungsintention ist vielfach gehandelt und gestritten worden. Daß sie in der Prudentia dominikanischer Tugendlehre verankert sei¹⁷, ist ebenso unwahrscheinlich wie die bestimmende Wirkung latenter vorhandener Tugend- und Vernunftideale der Frühscholastik. Richtig

ist vielmehr, daß eine ganze Reihe von Dichtern, deren Bindung an die frühstadtbürgerliche Kultur außer Zweifel steht, die Lehre von der zentralen Bedeutung der Vernunft entwickelte, daß umgekehrt die Feudalkirche, die sich in den Städten der Franziskaner und Dominikaner bediente, alle Anstrengungen unternahm, "den stark säkularisierten bürgerlichen Kulturbegriff"¹⁸ als wesentlichen Bestandteil der progressiven ideellen Bestrebungen des Bürgertums abzufangen. Dabei ist unbestritten, daß sich die Anerkennung der Vernunft als wesentliche ideelle Kategorie auch in der Frühscholastik (so in den Lehren Abälards) findet, doch dabei darf nicht vergessen werden, daß sich die Frühscholastik in enger Wechselbeziehung mit der westeuropäischen (vor allem italienischen und französischen) Stadtkultur herausbildete und die thomistische Philosophie als Kern der Hochscholastik aus der Philosophie des Aristoteles entwickelt wurde, wobei der in diesem Zusammenhang besonders wesentlich erscheinende Rationalismus des Aristoteles mit der Kultur griechischen Handelsstädte an der Küste Kleinasiens in Zusammenhang gebracht werden kann. Die als Reaktion auf eine neue historische Situation zu verstehende entscheidende Besonderheit des Thomismus - Harmonie von Vernunft und Offenbarung, Gottesbeweis durch Vernunft - sind also Bestandteile feudalkirchlich-ideologischer Strategie, während sich die Vernunftlehre des Stricker (wie die

anderer im Stadtbürgertum verwurzelter Moraldidaktiker) offenbar - vielleicht auch unter dem Einfluß frühfranziskanischer, durchaus nicht immer dogmenkonformer Frömmigkeitslehre¹⁹ - als Reaktion eines stadtbürgerlichen Berufspoeten auf überlebte Inhalte feudalhöfischer Kunstübung und feudaler Ideologeme herausbildete. Mit Person und Werk des Stricker stehen wir daher einerseits am Ausklang feudalhöfisch-klassischer Literatur, aber zugleich (und das ist wesentlicher) am Beginn einer Kulturentwicklung, die an das ökonomisch-politische Wachstum der Tiers-état gebunden ist, einer Entwicklung, die Traditionen feudalhöfischer Kunstübung nutzt, ja hochhält, deren feudale Verwurzelung nicht zu übersehen ist, die aber doch inhaltlich wie formgestalterisch Neues einbringt in die Geschichte deutscher Literatur, da dieses Neue gebraucht wurde, da neue Interessen, neue Bedürfnisse, neue Ausprägungen des ästhetischen Geschmacks bedient werden mußte. Wenn überhaupt ein Dichter aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts als Vertreter frühstadtbürgerlicher Kultur qualifiziert werden muß, dann ist es der Stricker.

Anmerkungen

- 1 Des Strickers Pfaffe Amis. Hrsg. von K. Kamihara, Göppingen 1978. S. 1. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Nr. 233)
- 2 Gustav Ehrismann: Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausklang des Mittelalters. Bd. II, 2,2, München 1935 (Nachdruck 1955). S. 109.
- 3 Vgl. die Literaturübersichten bei Wolfgang Spiewok: Der Stricker und die Prudentia. - In: WZ der EMAU Greifswald, GSR, Jg. XIII (1964), Nr 1/2, S. 119 - 126. - Ortwin Müller: Überlegungen zur literaturhistorischen Standortbestimmung des "Pfaffen Amis" von dem Stricker. - In: WZ der WPU Rostock, GSR, Jg. XXVII, H. 1/2, S. 113-117. - Hedda Ragotzki: Gattungserneuerung und Laienunterweisung in Texten des Stricker, Tübingen 1981 S. 141 ff.
- 4 Walter Köppe: Ideologiekritische Aspekte im Werk des Stricker. - In: Acta Germanica 10 (1977), S.210.
- 5 Ursula Peters: Stadt, 'Bürgertum' und Literatur im 13. Jahrhundert. Probleme einer sozialgeschichtlichen Deutung des 'Pfaffen Amis'. - In: LiLi 7 (1977), S. 109 - 126.

- 6 Stephen L. Wailes: Studien zur Kleindichtung des Stricker, Berlin 1981. S. 211 ff.
- 7 Hedda Ragotzki, w. o., S. 141 ff.
- 8 Stephen L. Wailes, w. o., S. 216.
- 9 Hedda Ragotzki, w. o., S. 167.
- 10 Gustav Rosenhagen: Der 'Pfaffe Amis' des Strickers.
- In: Vom Werden deutschen Geistes. Festgabe Gustav Ehrismann, Berlin und Leipzig 1925. S. 157.
- 11 Ebd. S. 153.
- 12 Halmut de Boor: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Zerfall und Neubeginn. 1. Teil. 1250-1350, München 1962, S. 522.
- 13 Ortwin Müller w. o., S. 116.
- 14 Heinz Rupp: Schwank und Schwankdichtung in der deutschen Literatur des Mittelalters. - In: Der Deutschunterricht 14 (1962). Zit. nach dem Abdruck in "Wege der Forschung", Bd. 558, S. 33.
- 15 In Abgrenzung von der die Kleinepik des Mittelalters genretheoretisch gliedernden "Mären"-Theo-

rie Hanns Fischers (Studien zur deutschen Märendichtung, Tübingen 1968) und im Aufgreifen kritischer Überlegungen von Joachim Heinzle (Märenbegriff und Novellentheorie, ZfdA 107/1978, S. 121 ff.) und Karl-Heinz Schirmer (Einleitung zu Das Märe, Die mittelhochdeutsche Versnovelle des späteren Mittelalters", Darmstadt 1983. = WdF 558) wird diese - an anderem Ort ausführlich zu begründende - Genreklassifizierung vorgenommen und verwendet.

16 Stephen L. Wailes, w. o., S. 252 ff.

17 Erhard Agricola: Die Prudentia als Anliegen der Strickerschen Schwänke. Eine Untersuchung im Bedeutungsfeld des Verstandes. - In: PBB (Halle) 77 (1955), S. 197 - 220.

18 Ortwin Müller, w. os, S. 117, Anm. 29.

19 Zum Einfluß franziskanischer Tugendlehre vgl. John Margetts: Die erzählende Kleindichtung des Strickers und ihre nichtfeudal orientierte Grundhaltung. Deutsche Übersetzung in "Wege der Forschung" Bd. 558, S. 316-343.

Ingmar ten Venne (Greifswald)

Funktion und Erscheinungsform der Komik im deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters

Aus einem französischen mittelalterlichen Misterium
ist folgende Szene überliefert:

Gottvater erscheint schlafend auf seinem Himmels-
thron, während Christus gekreuzigt wird. Ein Engel
tritt zum Thron, um den Herrn zu wecken, wobei sich
folgender Dialog entspinnt:

Engel: "Ewiger Vater, Ihr tut unrecht und wer-
det Euch mit Schmach bedecken! Euer viel-
geliebter Sohn ist eben gestorben und Ihr
schlaft hier wie ein Betrunkener!"

Gottvater: "Ist er gestorben?"

Engel: "Allerdings!"

Gottvater: "Hol' mich der Teufel, ich wußte nichts
davon!"¹

Die derbe Komik, die sich schon fast zum Sakrileg
auswächst, ist nicht zu übersehen. In dieser Form
ist die Komik in den deutschsprachigen geistlichen
Spielen kaum zu finden. Dennoch gibt es auch in
ihnen viele ‚komische Stellen‘. Beim Durchmustern

der Spieltexte finden wir Zoten, Derbheiten, sexuelle bzw. erotische Witze, Possen, beißende Satire, gutmütigen Humor, feine Ironie, treffende Parodie und höhnischen Spott. Doch sofort erhebt sich die Frage: Ist das, was wir heute als Komik empfinden, auch für das mittelalterliche Publikum tatsächlich komisch gewesen? Wie empfanden die in ein feudales Sozialgefüge eingebundenen Menschen die entsprechenden Anspielungen, Übertreibungen oder Nachahmungen? Wir kommen nicht zur Lösung dieser Frage, wenn wir eine moderne Komikdefinition, beispielsweise die von M. Kagan² als Kriterium einer Textuntersuchung ansetzen, denn damit wird der historische Kontext außer acht gelassen und die Spieltexte würden als Literatur der Moderne behandelt werden.

J. Merkel hat in seiner Arbeit über die Komik in den deutschen Fastnachtspielen³ versucht, aus Requisiten, Spielsituationen, Publikumserwartung, vermutlicher Bildung, sozialem Hintergrund etc. Aufschlüsse über tatsächlich funktionierende Komik in den Fastnachtspielen zu erhalten. Wenn die Arbeit auch mit einigen Problemen belastet ist⁴, scheint sie doch einen Weg zu weisen, der auch für die Untersuchung des geistlichen Spiels gangbar ist, zumal erstaunlich wenig Einzeluntersuchungen zur Komik im geistlichen Spiel vorliegen.⁵ Die meist kurzen Ausführungen hierzu in thematisch übergreifenden Arbeiten sind dementsprechend unscharf und außerordentlich vielfältig in

der Palette der Interpretationen.⁶

Folgender Beitrag ist gedacht als Anregung für eine weiterführende intensivere Beschäftigung mit dem Gegenstand und erhebt nicht den Anspruch auf eine erschöpfende Behandlung des Problems. Zunächst drei Beispiele für offensichtlich beabsichtigte Komik:

1. Erlauer Osterspiel (Erlau III), Vv 128 - 134,
136 - 137, 714 - 716

Die trauernden Marien kommen nach der Grablegung Christi zum Krämer, um Salbe für den Leichnam des Herrn zu kaufen. Sein Knecht Rubin hatte sich vorher dem Publikum folgendermaßen vorgestellt:

Herr, ich haiß Pastaun,
ich lig des morgens hinder dem zaun.
wen di maid das viech auz treibt
und si da hinden peleibt,
so wirff ich si nider
und schütt ob ir mein gefider
und reib ir spanlang chleten in den part /.../

Er korrigiert sich in feiner Selbstironie:

herr, das ist nicht der name mein,
ich haiß der liecht, vein, zart,
guldein Rubein /.../

Und nun redet er die heiligen Frauen an:

Got grusz euch, ir frauen al vir,
oder sind euer drei,
ich sich sam mir in die augen
geschiszen sei /.../?

2. Alsfelder Passionsspiel, Grabwache, Vv 6913-6916
Die Grabwächter ziehen prahlend zur Bewachung
von Christi Grab auf:

Mer woln zu dem grabe gan,
Jhesus der wil uff stan!
ist das wore, ist das wore,
so sint gulden unszer hare!

Sie heben ihre kriegerische Tüchtigkeit hervor:

Ich bin genant her Ysengryn
und hauwe umb mich als eyn swyn!
und bin darzu eyn starker man:
ich dorst hundert alleyn bestan!

Dennoch verschlafen sie die Auferstehung und müs-
sen den Spott des Oberpriesters Kaiphas erdulden:

Eya ritter Samaroth,
ir liget recht als ir weret/ doit!

wo ist all uwer kunheyt?
hat ir uch slauffen geleyt?
also thun alle zagen?⁸

3. Tiroler Passion, Erkennungs (Hortulanus)-Szene:

Die klagende Maria Magdalena sucht den Auferstandenen. Er steht ihr plötzlich unerkannt in der Verkleidung eines Gärtners gegenüber. Da sie ihn nicht erkennt, spielt er seine Rolle (Spiel im Spiel!), hat keine Zeit für ihre Sorgen und preist ihr seine Gartenprodukte an, bspw. ein Kraut, wodurch gefallene junge Mädchen ihre Unschuld wiedererlangen können:

/.../ so wird sie ein maid als ir mutter was, da sie des zwelften Kindes genas /.../ und eine Wurzel, aus der man eine Salbe gegen mangelnden Busen herstellen kann und anderes mehr.⁹

Drei Beispiele; das erste in einer profanen Situation mit weltlichen Personen, das zweite an heiligem Ort zu heiliger Zeit (Osternacht) mit weltlichen Personen, das dritte an heiligem Ort zu heiliger Zeit (Ostermorgen) mit Jesus Christus selbst, der die komische Situation hervorruft.

Sicher hat man bei allen drei Episoden gelacht, da hier direkt Emotionen hervorgerufen werden, Komik-Grundmuster funktionieren, die unabhängig von zeit- und entwicklungsspezifischen sozialen Erfahrungen wirken.

Wie aber kam die Komik überhaupt in die liturgisch - ernste Feier, in den dramatisierten Gottesdienst und welche Funktion hatte sie dort zu erfüllen?

Sieht man das geistliche Spiel im historischen Kontext, so schälen sich drei Elemente heraus, die die Komik - welcher Art zunächst auch immer - im geistlichen Spiel konstituieren können:

1. Konstituierendes Funktionselement (im folgenden FE 1): Freudige Glaubensgewißheit über den Sieg des Christentums.

Nicht zufällig ist die liturgisch-dramatische Feier aus dem Ostertropus entstanden und nicht zufällig ist das Osterspiel das im Früh- und Hochmittelalter erste und am weitesten verbreitete geistliche Spiel. Neben Form des Ostertropus, die sich am besten zur dramatischen Weiterentwicklung eignete, spielte Bedeutung und Symbolgehalt des Osterfestes die wesentlichste Rolle: In jahrhundertelangen Kämpfen in Spätantike und frühem Mittelalter hatte die christliche Kirche die geistliche Macht in Europa erlangt. Sie bot sich den feudalen Herrschern als ideales Machtinstrument dar. Sie hatte ihren Siegeszug durch Europa angetreten, Christenverfolgung und Märtyrertum wurden mehr und mehr Legende. Die Kirchenväter begründeten die Dogmen der geistigen und zum Teil auch schon

weltlichen Herrschaft der Kirche. Der auferstandene Christus wurde Symbol und Gleichnis für die "siegende Kirche".

So propagierte der Klerus das von vorneherein schon symbolträchtige Osterfest ganz besonders.

Die Osterfreude versinnbildlichte die Freude am Sieg über jegliche Gegner des Christentums: in geistiger, politischer und ökonomischer Hinsicht. Dem trägt die Entwicklung der Feier Rechnung: die erst klösterliche, dann im 11. und 12. Jahrhundert den monastischen Rahmen sprengende Osterfeier weitet sich zum liturgisch-lateinischen Osterspiel mit dem deutschen Schlußchor: "Christ ist erstanden!" (Feier III, Nürnberg; Klosterneuburger Osterspiel u.a.). Diese Osterfreude ist die Grundlage für die Hereinnahme und Weiterentwicklung komischer Elemente nicht nur in das Osterspiel, sondern überhaupt in die religiösen Osterfestlichkeiten. Heidnische Bräuche fließen mit ein und werden neu motiviert; im Spätmittelalter gehen einige ursprünglich rituelle Handlungen wieder ins Brauchtum über, sie werden allmählich demotiviert und haben sich teilweise bis heute erhalten.¹⁰

2. Konstituierendes Funktionselement (FE 2):

Das geistliche Spiel als didaktische Kulturform.

Durch ihre Trägerrolle bei der ideologischen Sanktio-

nierung des Feudalismus war die Kirche im Frühfeudalismus alleiniger Vermittler von Literatur und Bildung geworden. Die im 10. und 11. Jahrhundert entstehende lateinische Literatur diente zum großen Teil der "theologisch-theoretischen Qualifizierung"¹¹ des hohen und niederen Klerus. Die Geistlichendichtung des 11. und frühen 12. Jahrhunderts trägt dem allmählich gesellschaftlich relevant werdenden Bildungsbedürfnis bestimmter laikaler Schichten Rechnung: Heiligenlegende, Lehrgedicht und Bußpredigt, das bisher monastisch geschlossene Spiel öffnet sich dem Laienpublikum.

Vorherrschende Ideologie ist die Weltabgewandtheit, die Askese, die ihren Höhepunkt in der Reformbewegung der Cluniazenser findet. In der Literatur herrschen die Contemptus-Mundi und Memento-Mori Motivation vor.

Da propagiert allmählich im Laufe des 12. Jahrhunderts die Klasse des Feudaladels - motiviert durch vor sich gehende soziale Veränderungen wie zahlenmäßige Erweiterung, soziale Differenzierungsprozesse u.a. - eine diesseitsorientierte Ideologie zur Sanktionierung ihrer Herrschaft, die sich in neuen literarischen Entwicklungen, hauptsächlich in der Entfaltung der klassischen höfischen Literatur niederschlägt.¹²

Obwohl diese neuen Kultur- und Bildungsideale des Adels die christliche Lehrmeinung nicht direkt tangieren, ja, sie sogar soweit es geht, mit übernehmen,

versucht der Klerus die mögliche Gefahr einer Machteinbuße abzuwehren, indem

1. die asketischen Ideale an die neue Situation angepasst werden; weltliche Stoffe werden auch von geistlichen Autoren in zunehmendem Maße verarbeitet und dabei umfunktioniert. Dies ist der Versuch, die Emanzipationsbestrebungen des Adels elastisch abzufangen und die Demonstration der geistigen Einheit von Adel und Kirche gegenüber den anderen Klassen und Schichten der feudalen Gesellschaft.¹³

2. indem die höfische Dichtung als "schöne Lüge" diffamiert wird:

Nu ist leider in disen ziten
ein gewoneheit witen:
manege erdenchent in lugene
unt vuogent si zesamene
mit schophelichen worten /.../

(Kaiserchronik)¹⁴

die aventiure sint gekleit
dicke mit lüge harte schone:
diu lüge ist ir gezierde krone /.../

(Welscher Gast des Thomasin v. Zerclaere)¹⁵

Entsprechende Tendenzen sind verstärkt mit dem Niedergang der höfischen Literatur seit Mitte des 13. Jahrhunderts sichtbar: neue Formen klerikaler

Lehrtätigkeit setzten sich mit der Entwicklung der Bettelorden, die beispielsweise die Predigt auf eine neue Stufe heben, durch,¹⁶ überhaupt steigt das religiöse Schrifttum mit geistlichen Autoren massiv an.

Für das geistliche Spiel bedeutet dies eine Ausrichtung zum religiösen Propagandamittel gegen die Adelskultur (natürlich keinesfalls unter Aufgabe der didaktisch-theologischen Grundfunktion!). Man hatte nur den Unwert ritterlicher Ideale und Verhaltensweisen vorzuspielen und die heilsgeschichtliche ‚Alternative‘ deutlich hervorzuheben. Natürlich mußte nunmehr dazu die deutsche Sprache verwendet werden. Ein großartiges Zeugnis dieser Art ist das Osterspiel von Muri (1260). "Höfische Nähe" und "höfische Theologie"¹⁷ dieses Spiels lösen sich auf als eine gelungene, feinsinnige Karikatur der höfisch-ritterlichen Verhaltenswerte.

3. Konstituierendes Funktionselement (FE 3):

Das Spiel als dem sich entwickelnden Städtebürgertum gemäße kulturelle Gebrauchsform.

Dieses Element baut auf FE 2 auf, da logischerweise die klerikale Kritik an der Adelskultur nur im jüngsten und größten Kommunikationsraum des Mittelalters wirksam sein konnte: in der Stadt. Damit kam die Geistlichkeit latent vorhandenen kulturellen Eman-

zipationsbestrebungen des Städtebürgertums sehr entgegen, wenn auch der Handwerker, der Ackerbürger, die Stadtdarmut ursprünglich nur als Publikum, als Teil der Zielgruppe in Frage kommen, so finden doch der bürgerliche Intellektuelle, der Scholar, der Klosterschüler, der fahrende Kleriker, der Spielmann, kurz, die "Wanderer"¹⁸ Möglichkeiten der kulturellen Selbstbetätigung auch im geistlichen Spiel. Sie waren bei ihrem Erfahrungsschatz und der Kenntnis der mittelalterlichen Gesellschaft am ehesten dazu geeignet, lebensnahe Darstellungen (inklusive Komik aller Art) in die Spiele einzubringen; sie wußten, was vom Publikum wiedererkannt und verstanden wurde. Elemente bisher nur mündlich tradiert Volkskultur (bäuerlicher, plebejischer Art) flossen allmählich ein, wie Tanz und Lied. Bezüge zur Vagantenlyrik, Minnelyrik, selbst zur Spielmanns- und Heldenepik lassen sich - wenn auch sehr vereinzelt - finden. Jedoch werden diese Bezüge mit der Hereinnahme in die Spiele umfunktioniert: durch ihre komische Umformung fungieren sie nun als kritikwürdiger Gegenwert zu den heilsgeschichtlich motivierten christlichen Idealen, durch ihre Verlachung demonstrieren sie den "Unwert des saeculum".¹⁹

Natürlich erfahren die Funktionselemente der Komik im Laufe der weiteren Entwicklung - bedingt durch die sich verändernden gesellschaftlichen Umweltfaktoren - Modifikation und Umwertung. Am stabilsten bleibt

FE 1; die Freude über die Sieghaftigkeit des Christentums überträgt sich natürlich allmählich auf alle Arten des geistlichen Spiels, dazu kommt die brauchtmäßig erweiterte Pflege solcher die Osterfreude ausdrückender Handlungen.²⁰

Auch FE 2 bleibt in seiner Grundtendenz stabil; nach wie vor steht der Unwert ritterlich-adliger Lebensführung zur Kritik: Koch geht diese Kritik allmählich nicht mehr nur vom Klerus aus; vielmehr wird sie massiv von städtebürgerlicher Seite geführt, obwohl - oder vielleicht weil? - bestimmte patrizische Schichten versuchen, Elemente adliger Lebensweise als Ausdruck ihres hohen sozialen Wertes zu ihren eigenen zu machen. Doch verhöhnen Magistat und Bruderschaften im Verein mit dem niederen Klerus nicht mehr nur die Ritter (Grabwächter) und Fürsten (Pilatus, Herodes), sondern auch andere soziale Gruppen, die einer harmonischen städtbürgerlichen Entwicklung scheinbar abträglich sind (Vgl. Krämerszene und Ständesatire).²¹

Die gravierendste Veränderung erfährt FE 3. In dem Maße, in dem die Städtebürger das geistliche Spiel zu ihrer eigenen Kultur machen, erfahren auch die neu hereingenommenen plebejischen Kulturelemente eine Aufwertung. Das Publikum erkennt mehr und mehr ihren Widerspiegelungscharakter und damit ihren ästhetischen Wert. Die Spiele werden mehr und mehr als Kunstwerk verstanden und büßen damit an religiös-di-

daktischer Wirkung ein.²² Beabsichtigte und tatsächliche Wirkung der Diesseitsdarstellungen beginnen sich nicht mehr zu decken, so daß schließlich eigenständige bürgerliche Kunstgattungen diese Kultur-elemente übernehmen.²³

Wie wirken nun aber die Funktionselemente (FE 1 - 3) tatsächlich? Zweckmäßigerweise ist mit den Osterspielen zu beginnen; und zwar mit den Szenen, deren Inhalte nicht durch Bibel oder Liturgie fixiert sind. Unter diesem Aspekt bietet sich an die

1. Krämer- oder Mercatorszene.

Die Möglichkeit ihrer Einführung in das geistliche Spiel ergibt sich durch das Evangelium Markus 16.1. Der Evangelist berichtet vom Salbenkauf der drei Marien, ohne jedoch dem Mercator zu erwähnen. Die daraus hervorgehende Kaufstrophengruppe (lateinisch) taucht zuerst in einer katalanischen Osterfeier des 11./12. Jahrhunderts auf und ist noch ohne jede Komik.²⁴ Auch in der lateinischen Kaufszene des Klosterneuburger Osterspiels (1210) finden wir keine Komik. Dagegen taucht der Krämer überraschend im Benediktbeurer Passionsspiel an einer ganz anderen Stelle auf:

Maria Magdalena erbittet mit ihrem Krämerlied Kosmetika von ihm, um sich für ihre Liebesabenteuer

zu schmücken:

Chramer, gip die varwe mir
diu min wengel roete,
da mit ich die iungen man
an ir danch der minneliebe noete.
Seht mich an,
iungen man!
Lat mich eu gevallen!

Minnet, tugentliche man,
minnekliche vruen!
Minne tuet eu hoch gemuet,
unde lat euch in hohen eren schauwen.
Seht mich an,
/.../
Wol dir werlt, daz du bist
also vreudenriche!

Ich wil dir sin undertan
durch din liebe immer sicherliche.
Seht mich an,
/.../

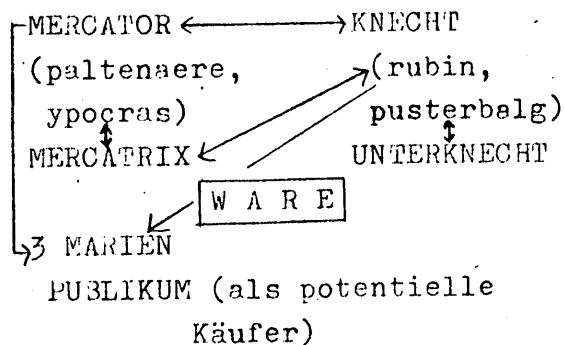
Vv 19f²⁵

Das Lied erinnert an die Minnelyrik der Zeit. Seine Überlieferung im Codex der Carmina Burana läßt die Autorschaft von Clerici vagantes wahrscheinlich

werden. Im Spiel selbst wird es umfunktioniert: Marias Treiben als Symbol für Liebesfreuden und Minne soll als Sünde gebrandmarkt werden. (FE 3)

Im Osterspiel von Muri bietet der Krämer selbst seine Waren an. Mit "Bibergeil, alrune, vedergriez und pullewitz" sollen seine "Stammkunden" Johannes Chrumbe und Ruolin Staczen erfolgreich um ihre Mädchen werben, doch wundert sich der Händler, warum sie ausbleiben. Möglicherweise waren dies Namen wirklich existenter Bürger; doch selbst wenn dem nicht so war, mußte diese Szene beim Publikum einen Lacherfolg erzielen. (FE 2)

Unbezweifelbar ist Komik auch in der Mercatorszene des Innsbrucker (1391), des wiener (14. Jahrh.) und des Erlauer Osterspiels (15. Jahrh.) transportiert worden. Auch die uns bekannten Salbenkauf-fragmente und Rubinusrollen, die sämtlich aus dem 14. und 15. Jahrhundert stammen, bieten derbe, manchmal bis ins Unflätige gehende Komik nach folgenden Muster:



Ein Händler (Arzt, Quacksalber) verkauft nicht mehr nur an die Marie sondern bietet dem Publikum Salben, Essenzen und Kräutlein an, die alte Weiber wieder jung, Dirnen zu Mädchen, mißgestaltete Körper gerade und fehlende Busen wachsen lassen.

Diese waren bewegten sich für das mittelalterliche Publikum hart an der Grenze des Glaubwürdigen. Gerade im späten Mittelalter gab es jedoch viele herumziehende Quacksalber und Gaukler, so daß diese Szene durch die sozialen Erfahrungen der Zuschauer genügend motiviert war. Das Publikum erkannte den Jahrmarkt auf der Bühne (FE 3) und dadurch wurde die Szene tragfähig für Erweiterungen: der Mercator wirbt sich einen Knecht und dieser sogar teilweise wieder einen Unterknecht. Dieser Knecht ist ein sozialer Außenseiter: ohne Herkunft, ohne Beruf, ohne sonstige soziale Bindung tritt uns Rubinus entgegen. Er ist der Urtyp des Possenreißers, die "erste deutsche lustige Person".²⁶ Seine Außenseiterrolle ermöglicht ihm die Verächtlichmachung aller Dinge der feudalen Welt. Dies war wohl der eigentliche Grund, ihn in das Spiel einzuführen. (FE 2)

Doch damit produziert er Lächerlichkeit und Komik.

Dieses Muster wird variiert in den einzelnen Spielen: Das Herr-Knecht-Motiv wird verdoppelt, wenn der Knecht einen Unterknecht benötigt. Es erscheint in einem anderen Bezugsgefüge wieder zwischen dem Mercator und seiner Frau, ebenso wie in den auf den ersten

Blick rein sexuell ausgerichteten Beziehungen zwischen ihr und dem Knecht. Dazu kommen die Motive der streitsüchtigen Ehefrau sowie der ehebrecherischen Frau; beide finden sich in der entstehenden Schwankliteratur wieder.

Die Mittel, mit denen die Komik transportiert wird, sind vielfältig: Wortwitz, Derbheiten, Obszönitäten, Aneinander-vorbei-reden, Streit; Pantomimische Nachahmung, Prügelei; Vortäuschen von Gelehrsamkeit u.a.²⁷

Die Auswirkung von FE 3 auf diese Szene zeigt die sich verändernde Bezeichnung für den Krämer: Mercator - paltenäre - chrämer - medicus - ypocras.

Die Marien, ursprünglich der Anknüpfungspunkt für das Auftreten des Krämers überhaupt, treten allmählich mehr und mehr zurück; der Krämer wird allmählich zum Arzt; die Szene gewinnt mehr und mehr Eigenwert als künstlerische Widerspiegelung mittelalterlichen Jahrmakktstreibens - schließlich tritt sie uns als Fastnachtsspiel, als Arztspiel ganz ohne die Marien und eigenständig gegenüber.

Eine weitere Szene, die Komik zu enthalten scheint, ist das 2. Teufelsspiel.

Damit sind vor allem zwei Szenen gemeint: zum einen die Höllenfahrt Christi mit der Befreiung der Seelen aus den Klauen des Teufels und zum anderen die Beratung der Teufel, wie die Hölle wieder zu füllen sei

und der darauffolgende Seelenfang.

Der Ursprung der Höllenfahrt findet sich im Evangelium Nicodemi. In den Spielen erscheint sie zuerst im Klosterneuburger Osterspiel, wo sie noch ganz prozessionalen Charakter trägt. Die ersten Anzeichen von Komik in dieser Szene treten im Osterspiel von Muri zutage. Disbolus erklärt lässig den Unterteufeln, daß Jesus ihnen nichts anhaben könne. In der weiteren Entwicklung wird der Versuch der Teufel, die Hölle vor Jesus zu schützen, drastisch ausgebaut. (Vgl. Wiener, Rheinisches, Innsbrucker, Redentiner Osterspiel, Erlau V)

Der komische Effekt wird bewirkt durch den Widerspruch zwischen den Versuchen der Teufel, Jesus den Zutritt zur Hölle zu verwehren, und dem streithaften aufbrechen der Tore durch den Gekreuzigten. Für den Zuschauer stand der Sieg des Herrn von vornherein fest. (FE 1) Je mehr menschliche Züge also die Teufel in ihren Abwehrmaßnahmen annahmen, um so komischer und belustigender mußte die Szene werden. Gleichzeitig bildete sie die Grundlage für die folgende, in der Literatur meist fälschlich "Ständesatire" genannte Szene.²⁸ Die Teufel beraten darüber, wie ihre Hölle wieder zu füllen sei. Der Höllenfürst Luzifer läßt sich deshalb von jedem Teufel berichten, auf welche menschliche Schwäche er spezialisiert sei. Kamen in den frühen Spielen nur wenige Teufel zum Zuge (Wiener Osterspiel 2, Innsbrucker Osterspiel 2),

so steigt ihre Zahl ständig an (Erlau IV 7, Redentiner Osterspiel 12; Tiroler Passion 17). Interessant dabei ist, dass neben den altbekannten Teufeln wie Luzifer, Satan, Astaroth, Beelzebub, Belial, Tuivil nun auch sprechende Namen auftauchen, die die 'Spezialisierung' ihrer Träger erkennen lassen: Rosenkranz (Erlau), Lasterbalg (Erlau), Machschan-de, Fedderwosch (Rheinisches Osterspiel), Krummnase, Licketappe, Funkeldune (Redentiner Osterspiel), Schonspiegel (Egerer Passionsspiel) oder Lasterer, Nichtumsonst, Untreu (Tiroler Passion). Es ergibt sich so eine umfassende Widerspiegelung menschlicher Schwächen und Sünden durch die Teufel. (FE 2) Jedoch ist sie n i c h t ständisch gegliedert. Eine Analyse der tatsächlich gehaltenen Seelen weist vielmehr darauf hin, daß hier christlich begründetes, städtisches Berufsethos des Zunfthandwerks widergespiegelt wird.²⁹ (FE 3)

Von Interesse ist auch der Umstand, daß das Muster der Teufelsberatung im Weihnachtsspielkreis widerzufinden ist. Anlaß ist die Geburt Christi und die Voraussicht der Teufel, daß er dereinst ihre Hölle plündern werde (Hessisches Weihnachtsspiel). Als Mittel zur Komik tauchen wiederum Streit, Prügelei und die Form der Gerichtsverhandlung auf. Allerdings ist die Figur der Teufel nicht durchweg komisch angelegt. Dort nämlich, wo sie nur als Vollstrecker göttlichen Willens erscheinen (Strafmotiv), fehlt

göttliche Komik. Auch in den späteren Passionsspielen ist die Teufelskomik relativ stark zurückgedrängt.

3. Die Wächterszenen

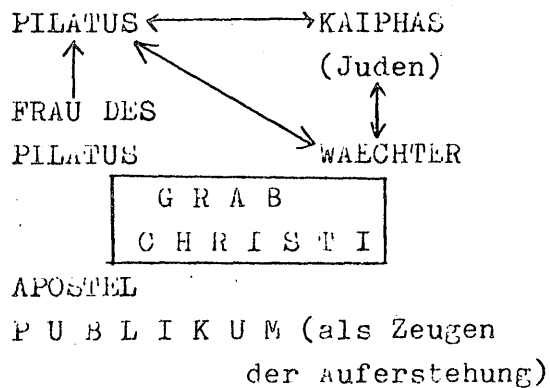
Die biblische Grundlage der Wächterszene ist das Evangelium des Matthäus, 27 - 28. Da die Juden die Prophetie von der Auferstehung Jesu kennen, bestellen sie bei Pilatus Wächter für das Grab, die jedoch die Auferstehung nicht verhindern können. Schon im Klosterneuburger Osterspiel finden sich in der Gestaltung der Wächter Ansätze zur Komik. Die ausziehenden Soldaten singen ein Hohnlied auf Christus mit dem verballhornten Refrain: "Schowa proper insidias" 150

Das Benediktbeurer Osterspiel erweitert die Handlung bereits um das Feilschmottiv: bevor die Soldaten zum Grab ziehen, feilschen sie mit den Juden um den Lohn. Die Juden werden doppelt geprellt, denn sie müssen den Wächtern nach der nicht verhinderten Auferstehung ein Schweigegeld zahlen. Über diesen Inhalt geht die Szene auch in den deutschsprachigen Spielen nicht hinaus; wohl aber wird sie vielfältig variiert vor allem mit den Mitteln des Streits zwischen den verschiedenen Parteien, auch Prügeleien sind wieder zu finden. (Vgl. Redentiner Osterspiel) Die Wächter werden durchweg als "miles" oder "Ritter" angesprochen, oft werden noch tüchtig-

ge Seitenhiebe auf die Ritterschaft ausgeteilt:

Wen ir wult ritter wesen,
so sult ir hundez pulver lesen,
das were uch baz angeboren,
wen daz ir traaget ritters sporen.³¹

Im Wiener Osterspiel greift gar die Frau von Kaiphas in den Streit mit ein und behauptet, wenn sie Wache gehalten hätte, wäre Jesus nicht davongekommen. Das Motiv der streitsüchtigen Frau ist unverkenbar. Im Osterspiel von Muri ziehen zwölf Ritter auf Wache und werden durch einen Donnerschlag so verschreckt, daß sie, einer über den anderen spottend, eine Prügelei vom Zaume brechen. Die Grundstruktur der Wächterszene ähnelt der der Krämerszene.



Verschiedene Parteien geraten in Streit, feilschen

um etwas (hier die Grabwache), beschimpfen und prügeln sich. In der Krämerszene geht der Streit um offensichtlich nichtige Dinge, während hier die Verhinderung der Auferstehung Streitobjekt ist. Der Zuschauer jedoch weiß, daß die Auferstehung mit Sicherheit geschieht, deshalb ist auch dieser Streit für ihn nichtig und belustigend. (FE 1, FE 2)

Wenn die Ritter Namen tragen, dann stellen diese Bezüge zur epischen Literatur her, bspw. "Her ysengrin".³² Das gleiche Mittel, sprechende Namen einzusetzen, findet sich, um nur ein Beispiel zu nennen, in der großartigen Parodie des Heinrich Wittenwyler, im Ring.

Weit schwieriger als in den oben besprochenen Szenen ist das Maß an Komik bei der Gestaltung einzelner Figuren einzuschätzen. Zweifelsohne können zunächst prinzipiell alle diejenigen Personen in irgendeiner Art komisch angelegt sein, die als Gegenspieler von Christus bzw. seines Anhangs auftreten. (FE 1)

1. Pilatus

Die Zwiespältigkeit der Pilatusgestalt in ihrer überlieferten Form ist bereits in der Bibel erkennbar. Einerseits ist ihm dieser Jesus gleichgültig, ja er hält ihn sogar für schuldlos und würde ihn des-

halb gern vor der Kreuzigung retten, andererseits will er sich die Pharisäer und Hohenpriester nicht zum Feind machen. Damit stellt er sich zwangsläufig auf ihre Seite und damit - aus der Sicht der Verfasser der Spiele - auf die Verliererseite. Dieser Zwiespalt wird in den meisten Spieltexten stark betont. Nach der Auferstehung betont Pilatus, daß er geraten habe, man solle ihn laufen lassen. Seine Rechtfertigung, er sei unschuldig am Blute Jesu, ist zum geflügelten Wort geworden. Ganz frei von Schuld scheint er sich jedoch nicht zu fühlen, denn er zeigt doch starkes persönliches Interesse an der Aufstellung der Grabwache.³³

Wenn man von seinen - in allen Spielen vorkommenden - derben Scheltreden gegen die Grabwächter absieht, kann man kaum vordergründig komische Gestaltung entdecken. Eher liegt in ihr der nicht immer genutzte Ansatz zur tragikomischen Gestalt vor. (Vergleichbar mit der Gestaltungsweise dieser Figur in den Weltchroniken). Einzig im Osterspiel von Muri ist er konsequent als der feudale Herrscher dargestellt: Der von ihm abgehaltene Gerichtstag ist eine Persiflage auf feudaladlige Rechtspraxis und muß auch in der Darstellung vor dem städtischen Publikum des 13. Jahrhunderts, das versuchte, sich von den feudalen Stadtherren freizumachen, so gewirkt haben. (FE 2)

2. Die Juden

Des öfteren wird von der Darstellung der Juden in den Spielen behauptet, sie sei besonders komisch gewesen.³⁴ Nach unserer Prämisse (FE 1) müßte dies zutreffen. Bei genauer Durchsicht der Texte stellt man allerdings fest, daß die Juden als höhnisch und verstockt, roh und grausam, habgierig und schachernd charakterisiert werden. Diese Einschätzungen dürften aus der unmittelbaren gesellschaftlichen Realität eingeflossen sein. Denn die Juden waren für die christliche Bevölkerung kein besiegtter Gegner. Man schrieb ihnen bestialische Grausamkeiten, begangen aus religiösem Fanatismus, Hartherzigkeit und böse Zauberkräfte zu.³⁵ daß dieses Bild oft von Priestern, Richtern und Beamten manipuliert wurde, vermochte die Masse nicht zu durchschauen. Im Wirtschaftsleben der mittelalterlichen Stadt übernahmen sie die Geschäfte, die ein Christ nicht ausüben durfte und erlangten so eine gewisse ökonomische Macht (Wucher- und Bankgeschäfte, Pfand- und Kredithäuser u.a.), die als bedrohlich angesehen wurde. So waren Ausschreitungen gegen die Juden im Mittelalter keine Seltenheit. Deshalb wurde mit den Judendarstellungen in den Spielen eher der Haß geschürt, da die Kirche in Glaubensdingen keine Toleranz kannte.³⁶

Einzig das Rheinische Osterspiel bleibt erstaunlich ausgewogen; an manchen Stellen scheint der Ver-

fasser sogar Verständnis für die Situation der Juden aufzubringen. Komik tritt auf etwa beim Tanz der Juden um das Kreuz, indem man durch die Verballhornung ihres Gesangs (vgl. Gesang der Grabwächter!) die jüdische Kultur zu diffamieren sucht:

Kados kados adonai / hoi cupit in niria/
hoi kahoi schlami schlami / hoi schlamika
pachoi rudiens / aurum emere prokahi
(Innsbrucker Osterspiel,³⁷ V 50 ff.)

Bezeichnenderweise ist der Judenhaß in den späten Passionsspielen bedeutend stärker ausgebildet als in den Osterspielen; offensichtlich kommt hier FE 3 in etwas anderer Ausprägung zur Geltung.

3. Die Jünger Jesu

Auch unter den Jüngern sind einige, die eine komische Darstellung erfuhren. Jedoch gibt es einen prinzipiellen Unterschied zwischen der Komik einer Apostelfigur auf der einen und der der Teufel oder des Pilatus auf der anderen Seite. Die Jünger sind die Menschen, die Christus am nächsten standen. Deshalb werden sie nie bissig-ironisch oder gar verächtlich geschildert oder verlacht, sondern freundlich-humorvoll, wenn auch mitunter recht derb.

An der Spitze steht Petrus. Die stoffliche Grund-

lage ist dem Johannesevangelium XX entnommen. Es handelt sich um den Jüngerwettlauf, der meist an die Visitatio anschließt. Der biblische Bericht bringt zwar den Sachverhalt, daß Petrus von Johannes überholt wird, jedoch nicht die Begründung. Bei einer Inszenierung des Wettlaufes muß der Zuschauer jedoch erkennen, warum Petrus langsamer läuft als Johannes, - ein Hinken, einen Sturz oder ähnliches. Von da ist es nur noch ein kleiner Schritt zur komischen Ausgestaltung, die allerdings erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts, voll entfaltet im 15., konstatierbar ist.

Im Innsbrucker Osterspiel geben die beiden Jünger lediglich die Bitte der "armen schüler" (V 1175) um Verköstigung weiter; vielleicht sind die Apostel selbst von solchen (fahrenden ?) Schülern gespielt worden? Im Wiener Osterspiel jedoch ist Petrus bereits zur lustigen Figur geworden: Als Maria Magdalena von der Auferstehung berichtet, fährt er sie grob an, sie solle lieber zu Hause bleiben und spinnen, als solchen Unsinn zu schwafeln. Schließlich hinkt er aber doch los; natürlich ist Johannes schneller und macht sich über ihn lustig. Immerhin geht es bei diesem Wettlauf um eine Kuh bzw. ein Pferd. Petrus schimpft unterwegs auf die Feinde seines Herrn:

Ich welte es nimmermehr klagen,
hette ich Melchirn beide orn abgeslagen!³⁸

Diese Textstelle führt uns vielleicht zur Ursache für die humoristische Behandlung der Petrusgestalt: Es ist dies seine schon in der Bibel angelegte Widersprüchlichkeit. Mit gezücktem Schwert stürzt er auf die Feinde seines Herrn los und vermag einem der Knechte lediglich - ein Ohr abzuschlagen! Schon der Dichter des Heliand hatte Schwierigkeiten mit der Interpretation dieser Stelle und machte Petrus zu einem gewaltigen Kriegerhelden - und nur wenige Stunden später verleugnet er seinen Herrn aus Angst um sein eigenes Leben. Auch diese Szene finden wir in den späteren Spielen ausgemalt (Frankfurter Passionsspiel, Alsfelder Passionsspiel, Brixener Passion). Im Alsfelder Spiel macht sich gar der Hahn über den Meineidigen lustig:

Gucze gu gu gu ga !
Peter lug lug lug nu da!³⁹

Zurück zur Wettlaufszene: Die Komik nimmt zu, wenn Petrus von Johannes der Trunksucht bezichtigt wird:

Peter all die Krankheit dein,
die ist nur umb das fleschlein
(Sterzinger Osterspiel)

Doch Petrus weiß sich zu wehren und verrät dem Zuschauer einen kleinen Fehler des Johannes:

Hüt jeder seine taschen wol
Mein gesell stilt als ein rab !

Auch der ungläubige Thomas wird vereinzelt humoristischgezeichnet. (Tiroler Passion, Egerer Passion, Erlau III) Stets richtet sich die Komik gegen die Überbringerin der Nachricht von der Auferstehung, Maria Magdalena:

wenadie Weiber wol kunnen liegen;
Damitt verführen sy manigen man,
Der sich vor weibern nitt hüeten khan.

Er glaubt ihr nicht, weil ja die Frauen gern lügen;
wenn er ihr aber glaubt, dann:

was man will, das nitt verschwigen bleib,
das soll man sagen ainem weib:
sölliches hat gott auch betracht
darumb sich ainem weib sichtig gemacht.⁴⁰

Das Rheinische Osterspiel und die Tiroler Passion haben den Gang der Jünger nach Emmaus aufgenommen; auch dort sind die Jünger komisch gezeichnet. Sie veranstalten ein Schlemmerfest und zetteln schließlich noch eine Prügelei an. (FE 1) Die Funktion der humoristisch gestalteten Jünger liegt in ihrer Volkstümlichkeit - sie sind zu beliebten Gestalten der

Volksdichtung und des Brauchtums geworden. (FE 3)
Damit ist auch die relativ späte Umfunktionierung zur lustigen Figur erklärt, die ja zunächst Popularität voraussetzt. Als Mittel der Komik fungieren menschliche Schwächen wie Freß- und Trunksucht, Gebrechen u.a. und natürlich Streit und Prügeleien.

4. Die Christusgestalt

Komik in der Christusgestalt ist - dem Charakter der Spiele entsprechend - weder im Leben noch in der Passion Christi möglich.⁴¹ Sie ist nur dort zu finden, wo die Göttlichkeit Christi unter einer Menschlichen Hülle verborgen ist, wo Jesus als profane Alltagsgestalt auftritt. Diese Möglichkeit bietet einzig die Gärtnerszene. Obwohl sie schon sehr zeitig in den Spielen zu finden ist (Ursprung ist das Evangelium des Johannes XX), wird sie doch erst im ausgehenden 14. Jahrhundert mit komischen Elementen versehen. Das Muster ist einfach: Maria Magdalena sucht ihren aus dem Grab verschwundenen Herrn, der sich ihr in der Verkleidung eines Gärtners nähert. Da sie ihn nicht erkennt, nutzt er die Gelegenheit und prüft sie, indem er sie fragt, was sie um diese Morgenstunde im Garten zu suchen habe und ob sie vielleicht auf einen Jüngling warte. (Trierer Osterspiel) In Erlau III wird er zum schimpfenden, unfreundlichen Mann, im Sterzinger Osterspiel taucht

gar das Knechtmotiv auf (vermutlich in Anlehnung an die Krämerszene) und in den Tiroler Spielen preist er seine Kräutlein an, die Hilfe gegen sexuelle Verfehlungen und sonstige Gebrechen bringen sollen.⁴² Hier ist die Anlehnung an die Krämerszene nicht zu übersehen; ein Beweis auch dafür, daß die Krämerszene sehr gern gesehen wurde, da man sie 'mit anderer Besetzung' noch einmal aufnahm.

Die Komik wird in der Gärtnerszene transportiert durch die Vermenschlichung Jesu (analog zu den Aposteln) und durch die Übernahme der wirkungsvollsten komischen Mittel aus der Gärtnerszene. (FL 3)

Soweit die wesentlichsten Möglichkeiten, in den Osterspielen (Osterspielszenen) Komik zu finden. Es läßt sich folgende Tendenz ableiten: Am weitesten ist die Komik in den Osterspielen des 14./15. Jahrhunderts verbreitet. (Erlau III, Erlau V, Wiener, Sterzinger, Rheinisches, Redentiner Osterspiel)

Allmählich schien die Geistlichkeit, die nach wie vor an der Regie zu den Spielen beteiligt war, erkannt zu haben, daß diese Art der Didaxe mehr und mehr in Selbstrepräsentation und kulturell-künstlerische Selbstverwirklichung bestimmter Teile der städtischen Kommune umzuschlagen begann. Es setzte die Tendenz ein, ehemalige Regiebücher als Lesetexte abzuschreiben, das Fastnachtsspiel und der Schwank konstituierten sich u.a.m. So versuchte der Klerus,

vor allem die Osterspiele wieder der liturgischen Sphäre anzunähern. Ein solches Beispiel ist das Wolfenbütteler Osterspiel. (15. Jahrhundert) Komik jeder Art ist rigoros aus dem Text entfernt. Die Rubinusrolle ist gestrichen, der Dialogtext jedoch nicht weiter umgeformt, so daß man das ehemalige Vorhandensein dieser Rolle deutlich erkennen kann. (Vgl. Vv 45 - 50)

Bei den Passionsspielen waren solche Eingriffe nicht möglich und wohl auch nicht in dem Maße erforderlich, da durch ihren Grundgestus, die Darstellung des Leidens Christi als Gleichnis zum menschlichen Leben, die Komik nie so drastisch und stark zum Ausdruck kam. So konnte in diesen Spielen FE 1 nur teilweise wirksam werden (im Rahmen des Ostergeschehens); jedoch entfaltete sich FE 3 um so mehr, so daß die Passionsspiele tatsächlich im 15. Jahrhundert schon fester Bestandteil städtebürgerlicher kultureller Selbstbetätigung waren. Der Versuch einer Einschränkung von kirchlicher Seite wäre hier von vornherein gescheitert.

Auf eine Szene der Passionsspiele muß noch eingegangen werden, da sie in den Osterspielen fehlt und lediglich im Osterspiel von Muri durch den Krämer angedeutet wird:

Das weltliche Leben der Maria Magdalena

Die biblische Rechtfertigung der Szene liegt in

mehreren Stellen: Evangelium des Lukas VII, X; Markus XVI. Magdalena frönt sündhaften weltlichen Freuden, wird aber schließlich durch Christus bekehrt und bereut ihre Sünden. Warum und wie diese Szene in die Passionsspiele eindrang, ist nicht leicht zu klären. Vermutlich gibt es mehrere Gründe. Der Drang nach möglichst vollständiger Erfassung der Taten Jesu in den Spielen mag eine Rolle gespielt haben; auf Wichtigeres macht der Umstand aufmerksam, daß die Szene bereits Anfang des 13. Jahrhunderts im Großen Benediktbeurener Passionsspiel vorhanden ist (Codex der Carmina Burana!) und zwar als einziger deutscher Text neben der Klage der Mutter Maria.

Dies läßt die Vermutung zu, daß sie als kritische Reaktion der Geistlichkeit auf die adlige Minneideologie zu werten ist. (FE 2) (Vgl. Krämerlied der Maria Magdalena). In das Spiel gebracht wurde dieser Text möglicherweise von den Clerici Vagantes, auf die die lokale Geistlichkeit in solchen Dingen vielleicht hin und wieder zurückgriff. Sicher mögen auch viele Vagierende später in einem Kloster oder als Domgeistlicher seßhaft geworden sein und das Kulturgut ihrer Jugend (vielleicht als Warnung?) in die Spiele eingebracht haben.

Das Kreuzensteiner und das Maastrichter Passionspiel (beide leider nur als Fragment erhalten) haben die Magdalenenszene sehr ausgebaut, die vor allem durch ihre Volkstümlichkeit gefällt. Der Ver-

fasser muß Freude an den Liebesliedern gehabt haben, denn er kommt nur sehr langsam zur Bekehrung der Maria (und vor allem ziemlich unmotiviert). Hier scheint sich tatsächlich eine sonst kaum tradierte Tanz- und Liedkultur der unteren städtischen Schichten (Übernahme von Dorf?) zu spiegeln. Auch im Wiener Passionsspiel ist die Magdalenenenszene breit ausgebaut. Es findet sich das Lied des Krämers, der nun aber Magdalena selbst zum Kauf anregt. Maria singt das bekannte, sinnesfreudige Mantellied (ich ließ meinen mantel in der auwe /.!./) und die sie umschmeichelnden Diaboli (Didaxe!) benehmen sich wie ritterliche, charmante Liebhaber und Tänzer. Freude an der Liebe dürfte jedoch noch nicht unbedingt komisch wirken - Komik wird erzeugt, indem Martha die Schwester von der Sündhaftigkeit ihres Treibens überzeugen will und Maria sie kurzerhand abfertigt, es mit ihren Liebhabern aber desto toller treibt. So scharwenzeln in Erlau IV sechs als junge Männer verkleidete Teufel um sie herum und eine Kupplerin führt ihr einen kaum erwachsenen Burschen zu (ähnlich im Frankfurter, Alsfelder, Heidelberger und Egerer Passionsspiel). Im Lonaueschinger Spiel erscheint sie geradezu als männerverschlingend:

Maria Magdalena hat mich geladen,
da wend wir ein gut convivium haben.
gester was ich ouch by ir.

sagt ein Liebhaber, worauf ein anderer erwidert:

Magdalena hat dich nit allein,
sie faczet werlich uns allgemein.⁴³
Vv 103 - 105, 115 - 116

Diese Szene korrespondiert in ihren komischen Effekten sowohl mit dem Teufelsspiel (Teufel als Liebhaber - gehen damit auf Seelenfang) als auch mit der Krämerszene (Krämer als Bindeglied: verkauft sündhafte Dinge an eine sündhafte Maria - im Gegensatz zu den drei Marien, die einen Balsam für den Leichnam Jesu kaufen) und der Hortulanusszene (Hinterfragung der Keuschheit Marias durch den Gärtner). Auch hier finden sich das Herr-Knecht-Motiv und der Streit als Mittel der Komik.

Jedoch erhält gerade in den späten Spielen (besonders im Alsfelder Spiel) diese Komik einen bitteren Beigeschmack durch die Verteufelung dieser Volkskultur. Möglicherweise ist die soziale Differenzierung in den Städten bereits soweit fortgeschritten, daß Patriziat, Kaufleute und Zunftmeister sich von dieser Art Kultur distanzieren, zumal sich bereits eigene städtebürgerliche (ständisch fixierte) Kulturtraditionen und Kunstgattungen herausgebildet haben. Generell ist auch für die Passionsspiele eine rückläufige Tendenz des Komischen zu konstatieren, die

sich zugunsten realistisch-naturalistischer Wirklichkeitsdarstellung (Tiroler Passion) verschiebt.⁴⁴

Da das Phänomen der Komik in den geistlichen Spielen hier nicht umfassend erörtert werden kann, noch kurz einige Anmerkungen zu wesentlichen komischen Elementen in den anderen Spieltypen.

1. Komik in den Weihnachtsspielen

Sie basiert auf einer typologischen Übertragung der Osterfreude in den Weihnachtsspielkreis. So können Joseph und die Hirten als lustige Figuren auftauchen, der Widerspruch der schwangeren ‚Jungfrau‘ Maria und die Herr-Knecht-Konstellation (in verschiedenen Varianten) werden benaglich ausgeweitet. (Vgl. Hessisches Weihnachtsspiel) Volkstümlich lustige Gestaltung mit Tendenz zum Übergang ins Brauchtum finden wir etwa im Schwäbischen Weihnachtsspiel, hier taucht auch der Knabenbischof (eine religiös-brauchtümlich orientierte Belustigung der Chorknaben und Klosterschüler zur Weihnacht bzw. zum Jahreswechsel) auf.

Ob die Konstellation Herodes-Ratgeber (etwa Herodes und sein Narr Lappa im Erlauer Dreikönigsspiel) komisch wirken sollte, ist nicht zu entscheiden. Vergleichbar ist sie wohl mit der Judendarstellung in den Osterspielen, zumal deren Grausamkeit von der des Narren und seiner Helfer beim Kindermord weit über-

troffen wird. Die Bezeichnung "Narr" meint hier wohl mehr unkluges und törichtes Verhalten und weniger närrisch-lustiges.

Im übrigen treffen wir in den Weihnachtsspielen (wie auch in vielen Legendenspielen) auf die gleichen gestalterischen Mittel: Freß- und Trunksucht, Streitsucht, Faulheit, abnorme Sexualität (zumindest unnormal gesteigerte), Prügeleien und Teufelskomik. Es liegt nahe, daß damit die hauptsächlichsten Untugenden und Sünden, die in der mittelalterlichen Stadt von Klerus und städtischer Obrigkeit geahndet wurden, widergespiegelt werden.

2. Komik in den Antichrist- und Weltgerichtsspielen

In beiden Spielarten ist Komik zu vermuten, da sie entweder nach dem Muster der sogenannten Ständesatire (Weltgerichtsspiel) oder nach dem des Gegenspielers zu Gott (Antichristspiel) aufgebaut sind. Jedoch dürfte die Komik in den Weltgerichtsspielen nicht gerade überschwenglich ausfallen, da hier die für jeden mittelalterlichen Menschen äußerst relevante Entscheidung über sein Seelenheil unmittelbar vorgeführt wird. Vorstellbar ist eine Wirkung, die - individuell höchst verschieden - zwischen Beklemmung und Angst (bei Vorführung eigener Sünden) und Genugtuung, ja Schadenfreude (bei Sünden, von denen man sich frei fühlt, die man aber bei anderen beobachtet

hat) wechselt. Die in den Antichristspielen freigesetzte Komik basiert offensichtlich auf FE 1. Deshalb konnte gerade dieser Spieltyp zum ‚politischen Tendenzspiel‘ (Tegernseer Antichristspiel) werden. In der Folgezeit verstärkt sich die Komik-Schadenfreude über das Wirken des Antichrist und seiner Anhänger und sie wird zur Geißelung von kritikwürdigen Zeiterscheinungen; das Genre wechselt zum Fastnachtspiel. Politische Anspielungen können enthalten bleiben. (Vgl. Des Entchrist vastnacht)⁴⁵

3. Komik in den Legendenspielen

Auch hier ist Komik zu vermuten. Sie basiert entweder auf FE 1 (Überwindung der Feinde Christi – wenn auch oft nur geistig – in den Märtyrerspielen, wobei Analogien zu den Passionsszenen Christi anzunehmen sind; oder auf der Volkstümlichkeit der Wunder wirkenden Heiligen in den Mirakelspielen, wobei hier die Analogie zur humoristischen Gestaltung der Jünger einzubeziehen wäre.) (FE 3)

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die Erscheinungsform der Komik im geistlichen Spiel in zwei Grundformen möglich ist.

1. Der komische Widerspruch liegt zwischen zwei oder mehreren Personen (Gruppen): Krämerszene, Teufelsspiel, Magdalenenspiel, Wächterszene u.a.,

2. er wird innerhalb einer Person manifestiert:
Apostelgestalten, Heilige, Maria Magdalena,
Wächter, Pilatus, Joseph u.a.

Das Prinzip des komischen widerspruchs im geistlichen Spiel besteht einerseits in der Unabdingbarkeit der zu vermittelnden moraltheologischen Lehren und Normen (die das Publikum übrigens genau kennt) und andererseits in der Art der Vermittlung, indem stets ein Negativverhalten vorgeführt wird, das zum Teil der gesellschaftlichen Realität entnommen und zum Teil religiös-literarische Fiktion ist. Der gesellschaftlichen Realität entnommene Verhaltensmuster sind oft objektiv positive Werte (auch für die Empfindung des Publikums, z.B. Tanz- und Liedkultur), die im Sinne der Kirche (oder der Stadtobrigkeit) entgegengesetzt bewertet werden. Gestalterische Mittel dazu sind:

- der Streit/die Prügelei/die Gerichtsszene/parodierende Gestik
- das Aneinander-vorbei-reden/Beschimpfungen/Verhöhnungen
- der Wortwitz/das Sprichwort/die sprichwortartige Wendung/der Vergleich/das geflügelte Wort.

Folgende menschliche Lebensbereiche werden hauptsächlich genutzt:

- sexuell-erotischer Bereich: Verhältnis zwischen Ehegatten, Liebeswerben junger Männer/Mädchen
- menschliche Notdurft: Essen, Trinken Wirtshaus,

Exkrementenwitze und Unflätereien, fehlende oder unpassende Kleidung

- gesellschaftliche Beziehungen: Herr-Knecht-Verhältnis, eine Reihe städtischer Berufe, der Priesterstand, soziale Mißstände bzw. deren Auswirkungen (Dirnenwesen, Räuber u.a.)

Zur Funktion der Komik ist zu sagen, daß das Modell von den drei konstituierenden Funktionselementen (FE 1-3) brauchbare Ergebnisse zeigt. Damit sind die drei Hauptfunktionen der Komik fixiert. Eine umfassende Analyse würde die hier vorgestellten Beispiele systematisch erweitern können. Wie sieht nun der innere Zusammenhang aus?

FE 1 schafft zunächst die religiös motivierte Grundlage aller möglichen Komik, wobei die inhaltliche Fixierung ‚Osterfreude‘ generell zu erweitern ist.

FE 2 weist aus, in welche Richtung die Komik möglich ist:

- Kritik an den ‚Feinden des Christentums mit dem Wissen um ihre Niederlage (Teufel, Juden, Pilatus, Herodes)
- Kritik an Ideologien und kulturellen Idealen, die nicht bzw. noch nicht theologisch-dogmatisch fundiert und aufgebaut sind (Klassische feudalhöfische Dichtung, Vagantendichtung, sich entwickelnde städtebürgerliche Kultur)
- Kritik an den Vertretern dieser Ideologien/Ideale.

FE 3 schließlich zeigt das Ergebnis dieser Kritik, das auf diese Weise neu entstandene Kulturgut. Es weist auf die Träger dieses Kulturgutes hin, das in der kulturellen Emanzipation begriffene Städtebürgertum. Es eignet sich das geistliche Spiel an und macht es zu einer ihm gemäßen Gebrauchs- und Festform, ohne damit soziale Unterschiede nivellieren zu können. Mit Hilfe dieser Gebrauchsform und seiner komischen Elemente schafft es sich eigenständige, typisch bürgerliche Kunstgattungen. Daneben speist es auch bäuerliche Kultur und Brauchtum.

Die Komik im geistlichen Spiel ist ein Element, das durch die Widerspiegelung der objektiven Realität in einer religiös-didaktischen Theaterform zustande kommt und sie dadurch von einer reinen Gebrauchsform zu einer theatralisch-literarischen Gattung führt.⁴⁷

Anmerkungen

- 1 Johannes Scherr: Deutsche Kultur- und Sittengeschichte, Leipzig 1929. S. 198.
- 2 Vgl. Moissej S. Kagan: Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, Berlin 1974. S. 125, 197, 199, 200, 203.
- 3 Johannes Merkel: Form und Funktion der Komik im Nurnberger Fastnachtsspiel. Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 1. Freiburg/Breisgau 1971.
- 4 Hier wäre vor allem die m. E. zu enge Bindung an die Freudsche Methode der Psychoanalyse zu nennen. Das Grundmodell Triebverarbeitung und Triebverdrängung wird wohl weder den Verfassern und Spielern, noch dem Publikum der Fastnachtsspiele gerecht.
- 5 Die wesentlichsten sind:
Karl Weinhold: Über das Komische im Altdeutschen Schauspiel. Jahrb. f. Literaturgeschichte v. Gosche, Bd I, Berlin 1865. S. 1-44.
Carl Reuling: Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis Ende des 17. Jahrh., Diss. Stuttgart 1890.

Paul Lehmann: Die Parodie im Mittelalter, München 1922.

Erich Krüger: Die komischen Szenen in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters, Diss. Hamburg 1931.

Rolf Max Kulli: Die Ständesatire in den deutschen geistlichen Schauspielen des ausgehenden Mittelalters. Basler Studien 31, Basel 1966.

Rainer Hess: Das romanische geistliche Schauspiel des Mittelalters als profane und religiöse Komödie, München 1965.

Johannes Merkel: w. o.

- 6 Um die Extreme anzudeuten: das "naive Gemüt" des Mittelalterlichen Menschen stellt religiösen Ernst neben weltliche Lust - auf der anderen Seite: weltliches Spektakulum mit religiöser Tarnung.
- 7 Ediert von Karl Ferdinand Kummer: Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mysterien, Wien 1882. (Die Bezeichnung der Spiele mit römischen Ziffern im weiteren Text richtet sich nach Kummer.)
- 8 Ediert von Richard Froning: Das Drama des Mittelalters. Stuttgart 1891/92. Nachdruck Darmstadt 1964.
- 9 Vgl. Adolf Pichler: Über das Drama des Mittelalters in Tirol, Innsbruck 1850.

- 10 Die Grundlage dafür ist das sogen. "risus paschalis"; nach Holl, w. o., S. 8: "Osterlachen, das der Geistliche von der Kanzel herab mit derben Spaß auslöst". Vgl. auch: Ludwig Andreas Veit: Volksfrommes Brauchtum und Kirche im deutschen Mittelalter, Freiburg i. Breisgau 1936, S. 113, weiter: Walther Müller: Der schauspielerische Stil im Passionsspiel des Mittelalters, Greifswald 1927. In den Osterspielen kommt deshalb im Prolog immer wieder folgende Floskel vor: "Wir wellin haben eyn ostirspil, das ist frolich vnd kost nicht vil." (Wiener Osterspiel, Vv 23 f.), ediert von Hans Blosen: Das Wiener Osterspiel, Berlin 1979.
- 11 Ingeborg Spriewald/Hildegard Schnabel/Werner Lenk/Heinz Entner: Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert. Berlin und Weimar 1976, S. 34.
- 12 Vgl. dazu auch Wolfgang Spiewok: Deutsche Literatur von den Anfängen bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. - In: Kurze Geschichte der deutschen Literatur. Berlin, 1981. S. 29 ff.
- 13 Vgl. Ingeborg Spriewald w. o., S. 35 f.
- 14 Kaiserchronik, Vv 27 - 31. Hrsg. von Eduard Schröder. - In: Deutsche Chroniken. Band 1/1, Hannover 1982.

- 15 Thomasin von Zerclaere: Der welsche Gast, Vv 1118 - 1120.
- 16 Vgl. dazu Norbert Hecker: Bettelorden und Bürgertum. Konflikt und Kooperation zwischen den deutschen Städten des Spätmittelalters, Frankfurt/M. 1981.
- 17 Vgl. Arne Holtorf: Höfische Theologie im Osterspiel von Muri. - In: PBB (W) 97 (1975). S. 339 - 364.
- 18 Vgl. Ernst Werner: Stadt und Geistesleben im Hochmittelalter, Weimar 1980. S. 99 ff., bes. S. 101, S. 248.
- 19 Vgl. Hansjürgen Linke: Zwischen Jammertal und Schlaraffenland. Verteufelung und Verunwirklichung des säculum im geistlichen Drama des Mittelalters. - In: ZfdA 100, 1971, S. 350 - 370.
- 20 Vgl. Ludwig Andreas Veit, w. o., S. 100, 102 ff., auch Anm. 10.
- 21 Mehr und mehr spielt auch der Aberglaube bei der Ausmalung der Szenen eine Rolle. Vgl. dazu Helmut Rainer Schmid: Raum, Zeit und Publikum des geistlichen Spiels, München 1975. S. 133 ff., 165 ff., 194 ff.

- 22 Damit verbunden ist die Tatsache, daß die Spiele mehr und mehr zur Erbauung angesehen werden; die Didaxe scheint allmählich zurückzutreten. Ein äußeres Zeichen dafür ist der Prolog in den späten Spielen: Der Praecursor muß immer häufiger zu Ruhe und Andacht mahnen, selbst Strafen werden angedroht. Zur Redigierung der Luzerner Spieltexte erfahren wir: "Ettliche Leerer vnd Propheeten sprüch sind zuo lang vnd dem volck verdrüssig vnd vnangenehm gibt vrsach, daz man meer schwetzt dann vffloest, die möchten abgekürzt, vnd dafür ettwan andre lustige vnd schöne Historien vss beiden Testamenten/.../ oder was dann sich am besten füegt." Marshall Blakemore Evans: Das Osterspiel von Luzern. Schweizer Theater 27, Bern, 1961. S. 62.
- 23 Fastnachtsspiel, Schwank, Meistersang, Lied. Vgl. dazu auch Hansjürgen Linke, w. o., 350 ff.
- 24 Vgl. Helmut De Boor: Der Salbenkauf in den lateinischen Osterspielen des Mittelalters. - In: Festgabe für L. L. Hammerich, 1962. S. 29 - 44. Wiederabgedruckt in: H. De Boor: Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern. Hermes, NF 22, 1967. S. 346 ff.
- 25 Großes Benediktbeurer Passionsspiel, ediert von:

Alfons Hilka/Otto Schuhmann: Die Lieder der Carmina Burana, Heidelberg 1930. S. 41, 61.

26 Christoph Trilse u.a.: Theaterlexikon, Berlin 1978. S. 344.

27 Wortwitz: Rubins Lohnangebot an Pusterbalg:
"sibenzehen pon / glockenchlankch / phannsankch /
der munich tanzen / und der nunnan swanzen / der
zu der wolf hon / und der vogel don / der lerche
singen / und der chrumpfen springen / der jagdhunt
chenkchen / und der hasen wnckchen / der winden
lauffen / der jager nachstrafen. (Erlau III, V
269 ff.) Der Hinweis-Krügers, w. o., S. 13, auf
Eulenspiegel ist berechtigt. Wohl besteht kein
Textzusammenhang, doch das Grundrepertoire an Wit-
zen der lustigen Person findet sich natürlich in
deren Weiterentwicklung in der kleinepischen Gat-
tung im Eulenspiegel wieder. Der Kreis schließt
sich in den Eulenspiegelhistorien. Eulenspiegel
richtet ein Spiel aus: "Wie Eulenspiegel in der
Ostermetten ein Spiel macht, daß sich der Pfarrer
und seine Kellnerin mit den Bauern rauffen und
schlugen" (13. Historie).

Aneinander-vorbei-reden: Mercator: "Sweiget vreu,
oder ich gebe euch einen puf." _ Mercatrix: "Dorte
get der monde uf." (wiener Osternspiel). Vortäuschen

von Gelehrsamkeit: "Ich bins newlich komen von
Pariß / vff ertcztey habe ich gelegyt mynen fleyß /
wol vier vnd vircig jor: / was ich euch sage, das
ist nicht wor." (Wiener Osternspiel, V 508 ff.)

- 28 Es werden nicht die einzelnen Stände kritisiert, sondern entweder bürgerliches Handwerk in einzelnen Berufen, oder Außenseiter der mittelalterlichen Gesellschaft. Einzig der Stand der Priester wird stets kritisch gesehen. Zum Ursprung der Höllenszene vgl. Karl Wilhelm Christian Schmidt: Die Darstellung von Christi Höllenfahrt in den deutschen und den ihnen verwandten Spielen des Mittelalters, Diss. Marburg 1915.
- 29 Die Analyse der in die Hölle geholten Seelen ergibt folgendes Bild: Wucherer 11x, Weib 10x, Kleriker 9x, Müller 8x, Schneider 7x, Wirt 7x, Schuster 7x, Metzger 4x, Räuber 3x, Weber 3x, Spieler 2x. Aus: Rolf Max Kulli, w. o. Diese Analyse darf keinen Anspruch auf Genauigkeit erheben, da jüngere Spielfunde noch nicht eingearbeitet sind und Kulli einige Spiele ausgeklammert hat. Die Tendenz aber ist erkennbar.
- 30 Verse 25 ff., ediert von Herrmann Pfeiffer. Jahrbuch des Stifts Klosterneuburg I, Klosterneuburg 1908.

- 31 Innsbrucker Osterspiel, Vv 180 ff., ediert von Eugen Thurnher und Walther Neuhauser: Die Neustifter-Innsbrucker Spielhandschrift von 1391. (Litterae 40) Göppingen 1975.
- 32 Vgl. dazu Ludwig Wirth: Die Oster- und Passionsspiele bis zum XVI. Jahrhundert, Halle 1889. S. 208 und Willy Arndt: Die Personennamen der deutschen Schauspiele des Mittelalters, Breslau 1904. S. 17.
- 33 Vgl. folgende Stelle im Redentiner Osterspiel:
(Vv 69/70) "Wil ik wesen myt ghemake, So mut ju schicken hute unde wake"
- 34 Vgl. Erich Krüger, w. o., S. 57.
- 35 Wer die Chronistik ein wenig kennt, braucht nicht lange nach Beispielen zu suchen. Hier nur ein Beleg: Düringische Chronik des Johannes Rothe, hrsg. von Rodolf v. Liliencron, Jena 1895.
- 36 Zwei Methoden sind erkennbar: Einmal die naturalistische Darstellung "jüdischer Grausamkeit" gegen Jesus (oder Maria): "woluff, gesellen, anqual / lat uns zu dem vierdenn male / von slagen thun so heis, / das he switzet bludigen sweis! /.../ Gerne, lieber geselle myn: / ich helff dir nach dem willen din / sin hut ziehen ußeinander, / das sin

odern Krachen mit einander!" (Frankfurter Passions-
spiel, Vv 3468-71 und 3706-09. Ediert von Froning,
w.o. Zum anderen die direkte Agitation an die Zu-
schauer, die Juden zu isolieren (Egerer Passions-
spiel, Vv 5676 ff., ediert von Gustav Milchsack,
Stuttgart 1881) oder sogar Tötlichkeiten zu bege-
hen: "Helft mir rechnen!" (Donaueschinger Passions-
spiel, ediert von Eduart Hartl: Das Drama des Mit-
telalters. Sein Wesen und werden, 1937-1942.

37 Ediert von Eugen Thurnher/Walther Neuhauser, w. o.

38 Vgl. Helmut Rainer Schmid, W. o., S. 165 ff.

39 Vv 3520 ff.; Tiere treten überhaupt des öfteren
im geistlichen Spiel auf, etwa der Palmesel, den
Johannes und Petrus nicht bändigen können, Tiere
an der Krippe im Weihnachtsspielkreis u.a. Ein
Weihnachtsrätsel aus Oberösterreich weist die
Struktur der visitatio praesepe auf:

Hahn: Christi ist geboren!

Tauber: Wo? Wo?

Schafe: Z' Bethlehem!

Geißbock: Mecht hingehn.

Esel: I a!

Rosemarie Rossbach: Volkseigenes Kulturgut
in deutschen geistlichen Hirten und Dreikönigs-
spielen, Diss. masch. Köln 1944. S. 40

- 40 Beide Zitate: Haller Passion, Vv 4246 ff. Ediert von Joseph E. Wackernell: Altdeutsche Schauspiele aus Tirol, Wien 1897.
- 41 Vielmehr birgt die Passion Christi Ansätze zur tragischen Gestaltungsweise, insofern Christus als Mensch tödliche Qualen leidet und erst dadurch (nach seinem Tod) sein göttliches Wesen deutlich wird.
- 42 Viele Beispiele bringt Krüger, w. o., S. 64.
- 43 Vgl. auch Helmut Rainer Schmid, w. o. S. 155 ff.; weiter Hansjürgen Linke, w. o., S. 367. f.
- 44 Ediert von Eduard Hartl, w. o.
- 45 Vgl. Hansjürgen Linke, w. o., S. 368 f., weiter Helmut Rainer Schmid, w. o., S. 228 ff.
- 46 Friederike Christ-Kutter (Hrsg.): Frühe Schweizer-spiele. Altdeutsche Übungstexte 19, Bern 1963.
- 47 Eine Komikdefinition für das geistliche Spiel etwa wie folgt: Komik entsteht durch die Darstellung der von der propagierten heilsgeschichtlichen Lehre abweichenden Sachverhalte und Verhaltensweisen, wenn diese Darstellung mit unangemessenen Mitteln vorgenommen oder ein Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form des Dargestellten provoziert wird.

Márta Gaál-Baróti (Szeged)

Die romantische Ironie in E. T. A.
Hoffmanns Kunstmärchen

E. T. A. Hoffmann gehört nicht zu den Theoretikern der deutschen Romantik, sein literarisches Lebenswerk kann trotzdem als Synthetisierung und Verwirklichung der literaturtheoretischen Ansichten der romantischen Denker, insbesondere der Brüder Schlegel betrachtet werden. So wurde die romantische Ironie zu einem der Grundprinzipien der Weltanschauung und zu einem wichtigen künstlerischen Gestaltungsprinzip von E. T. A. Hoffmann.

Das künstlerische Schaffen ist nach E. T. A. Hoffmann - wie es auch Schelling behauptet - nur auf Grund der Intuition, ohne das Mitwirken des Bewußtseins nicht vorzustellen.¹ Friedrich Schlegel formuliert im Athaeneum-Fragment Nr. 121 das Wesen der romantischen Betrachtung der Welt folgendermaßen: "Aber sich willkürlich bald in diese, bald in jene Sphäre wie in eine andere Welt, nicht bloß mit dem Verstande und der Einbildung, sondern mit ganzer Seele versetzen; bald auf diesen, bald auf jenen Teil seines Wesens frei Verzicht tun und sich auf einen andern ganz beschränken; jetzt in diesem, jetzt in jenem Individuum sein eins und alles suchen und finden und alle übrigen absichtlich vergessen: das kann nur ein

Geist, der gleichsam eine Mehrheit von Geistern und ein ganzes System von Personen in sich enthält und in dessen Innerm das Universum, welches, wie man sagt, in jeder Monade keimen soll, ausgewachsen und reif geworden ist."²

Die ironische Betrachtungsweise, die durch die Vorherrschaft des geistig-intellektuellen Elements charakterisiert werden kann, befähigt den menschlichen Geist, sich aus einer Sphäre des Daseins in eine andere zu versetzen, und dadurch erscheint die Geschlossenheit des menschlichen Daseins als gebrochen. Das Prinzip der romantischen Ironie, das die Möglichkeit der Überschreitung aus einer intellektuell-emotionalen Sphäre in eine andere in sich trägt, kommt in E. T. A. Hoffmanns Werken - dem dualistischen Weltbild der Romantiker entsprechend - auf die Weise zur Geltung, daß die Erscheinungen und Figuren der Alltagswirklichkeit auch vom Gesichtspunkt einer höheren Wirklichen Werte, des Ideals, beleuchtet werden, aber auch die Vertreter der letzteren und selbst die höhere Sphäre bekommen dabei eine leichte ironische Färbung.

Der Schlegelsche "Geist", der "eine Mehrheit von Geistern und ein ganzes System von Personen in sich enthält", ist seinem Wesen nach polyphonisch. Die Hoffmannsche "Polyphonie" bedeutet die Betrachtung der einzelnen Geschehnisse, Erscheinungen und Gestalten von mehreren Gesichtspunkten aus. Die verschiedenen

Gesichtspunkte sind zwar oft gegensätzlich, aber nicht permanent, denn auf Grund der vorangehenden Schlegel-Zitate kann die Mehrstimmigkeit als Veränderung der Erzählerposition gedeutet werden. Demnach entspricht in E. T. A. Hoffmanns Werken dem mehrere Stimmen in sich enthaltenden und vereinigenden "Geist" eben die Erzählerposition, die sich einmal dem Gesichtspunkt einer Gestalt, einmal einer anderen nähert, oder aber ihre Selbständigkeit, ihre Entfernung von den Helden betont. Dementsprechend ist die romantische Ironie das ordnende Prinzip der Hoffmannschen künstlerischen Welt, die beide dargestellten Wirklichkeitssphären und alle Schichten der Erzählung, so z.B. die Stimme des Erzählers und die der einzelnen Gestalten umfaßt. Sie ist eine Darstellungsweise, die die Ansichten und Meinungen der Gestalten einander gegenüberstellt, wobei sich der Erzähler nur als eine Stimme unter vielen äußert, aber in diesen wenigen Äußerungen dem Leser bewußt macht, daß er die Geschehnisse der Handlung kennt und sie deshalb von oben her betrachtet, daß er das Schicksal der Helden spielerisch verwickeln und lösen kann. Dieses Funktionieren der romantischen Ironie entspringt der Erkenntnis, daß es in der endlichen Welt nichts Endgültiges gibt, daß alles relativ ist. Das Ziel der Ironie ist das Spiel mit den Erscheinungen der Wirklichkeit, die Bekämpfung dieser Erscheinungen, wobei aber nicht nur die Alltagsrealität, sondern auch die höhere Seinssphäre des

Künstlers, der künstlerische Schaffensprozeß und auch das entstandene Kunstwerk ironisch beleuchtet worden. Dadurch kommt man - der romantischen Auffassung nach - letzten Endes zu einer gewissen Objektivität, zur besseren Erkenntnis der Welt und zu sich selbst.

Das Mitwirken des Bewußtseins sieht Friedrich Schlegel in der Verneinung und in der darauffolgenden Entwicklung. Die romantische Ironie existiert nicht ohne die Fähigkeit des Künstlers, sich selbst und sein Werk reflektieren zu können. So nimmt der Künstler im Schaffensprozeß einerseits als Darsteller, andererseits aber als Dargestellter teil, selbst der Prozeß ist nach Schlegel zu gleicher Zeit "Selbstschöpfung" und "Selbstvernichtung".³ Der Künstler soll auch seine Schaffensmethode und Schaffensprinzipien in seinem Werk darstellen, dadurch wird die romantische Ironie zum Mittel der Selbstreflexion.⁴

Die am Anfang der literarischen Tätigkeit von E. T. A. Hoffmann entstandenen Kunstmärchen enthalten mehrere Perspektiven, die einzelnen Geschehnisse der Handlung und die Figuren werden wechselweise aus dem Blickpunkt der transzendentalen Sphäre und dem der Alltagswirklichkeit geschildert. Im Märchen Der goldene Topf (1814) beginnt im Innern von Anselmus ein Kampf zwischen dem rationalen Denken und dem Glauben an das Wunderbare, an die Transzendenz. Das Wunderbare gewinnt immer mehr die Oberhand: Nicht das durch das Bewußtsein bestimmte

rationale Denken, sondern die zur seelischen Sphäre gehörende Liebe, die Sehnsucht, die Träume und die Verschmelzung mit der Natur treten in seinem Wesen in den Vordergrund. Sein Benehmen weist auf diesen inneren Vorgang z.B. in der Szene hin, wo "die goldgrüne Schlange" Serpentina im Holunderbusch erscheint und Anselmus dieses Wunder als etwas Wirkliches erkennt. Von der Perspektive einer Bürgersfrau her betrachtet, bekommt sein Benehmen folgende Wertung: "Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste!" (I. 284)⁵ Ihr Mann deutet das Gesehene sähnlich: "Lamentier" der Herr nicht so schrecklich in der Finsternis, und vexier' Er nicht die Leute, wenn Ihm sonst nichts fehlt, als daß Er zuviel ins Gläschen geguckt - ".(I. 285) Auch seine Freunde halten Anselmus für einen "Wahnwitzigen" oder "Narren". (I. 288) Veronika dagegen, die eine Neigung zu dem Jüngling empfindet, meint, daß er geträumt habe und die Traumgestalten seine Phantasie noch immer anregten.

Der Erzähler wendet sich im Goldenen Topf viermal unmittelbar an den Leser: in der 4., 7., 10. und 12. Vigilie. Jedes Mal versucht er, die subjektive Betrachtungsweise und den Seelenzustand von Anselmus dem Leser näherzubringen und ihm die Existenz und die Verflechtung der zwei Sphären glaubhaft zu machen: "Versuche es, geneigter Leser, in dem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder, die die höchste Wonne sowie das tiefste Entsetzen in gewaltigen Schlägen hervorrufen, (((...)))

jal in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschließt, versuche es, geneigter Leser, die bekannten Gestalten wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt, im gemeinen Leben um dich herumwandeln, wiederzuerkennen. Du wirst dann glauben, daß dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meintest, welches ich nun eben recht herzlich wünsche und dir in der seltsamen Geschichte des Studenten Anselmus anzudeuten strebe." (I. 301)

Außerdem - wie es Roland Heine behauptet - betonen die Erzählerexkurse "den Fiktionscharakter des Erzählten" und reflektieren damit den Erzählvorgang.⁶

Am Anfang des Märchens werden der Feld und die Umgebung aus der Perspektive eines außenstehenden Erzählers gezeigt. Als Anselmus mit der transzendentalen Sphäre in Berührung kommt, folgen die verschiedenen Meinungen, die Blickpunkte blitzartig aufeinander. Dieselben Erscheinungen und Geschehnisse der Handlung werden von verschiedenen Gesichtspunkten aus beleuchtet. Der Held und seine Taten werden einmal von seiner eigenen subjektiven Sicht, das andere Mal vom Blickpunkt eines rational denkenden Außenstehenden, das dritte Mal aber vom Gesichtspunkt des sich dem Helden emotional nähernden Erzählers geschildert, und so erscheint eine Mehrheit von Aspekten der Betrachtung, die sich gegenseitig relativieren.

In E. T. A. Hoffmanns Erzählsystem verkörpert der Künstler die echten menschlichen Werte. Er kann die

zwei Sphären des Seins - die des alltäglichen Lebens und die des Ideals - aufeinander beziehen. Der Künstler aber, der in der von sich selbst zustandegebrachten subjektiven Sphäre der künstlerischen Welt lebt, und das Sein in der Alltagswirklichkeit leugnet, ist für E. T. A. Hoffmann kein Künstler mehr, kann nicht als Vertreter der echten, vollkommenen Menschlichkeit betrachtet werden. Als Beispiel dafür kann der Einsiedler Serapion dienen, dessen Wahnsinn den Verlust des Bewußtseins der Duplizität bedeutet, die das menschliche Dasein determiniert, und der ausschließlich in der von seiner eigenen Phantasie geschaffenen Welt lebt. Andererseits sind aber E. T. A. Hoffmanns literarische Figuren, die ausschließlich in der Sphäre der dargestellten Alltagsrealität leben, auch keine Vertreter der echten, vollkommenen Menschlichkeit für ihn, sie werden in seinen Werken oft als leblose Marionetten geschildert.

Die Tatsache, daß Anselmus am Ende des Märchens Teil der transzendentalen Wirklichkeit, der Einwohner von Atlantis wird, bedeutet aber auf Grund des oben Gesagten nicht daß er wahnsinnig geworden ist. In der komplizierten Erzählstruktur des Märchens endet die Geschichte von Anselmus auf der mythischen Ebene, deren Grundelemente an den Schellingschen Mythos von der Entstehung des Lebens erinnern. Von anderen Märchen E. T. A. Hoffmanns abweichend, die auch einen Künstler als Helden haben, verliert Anselmus,

nachdem er zum Teilnehmer der mythischen Geschichte geworden ist, die Möglichkeit des Lebens in der dargestellten Realität und dadurch auch die Vielseitigkeit der Betrachtung, die der romantischen Ironie eigen ist. Die Beendigung seiner Geschichte auf der mythischen Ebene ist ein symbolischer Hinweis darauf, daß in der Epoche der Disharmonie nur die Kunst fähig ist - die im Falle Anselmus' als Lebensanschauung, nicht aber als Schaffensprozeß erscheint - Harmonie zu schaffen. Der Mythos ist aber nur ein Zweig der Erzählstruktur des Märchens. Den in Hoffmanns Werken genau umrissenen Platz des Künstlers übernimmt nach Übersiedlung Anselmus' in das mythische Reich Atlantis auf der Ebene der Handlung der Erzähler. Dadurch verliert er einerseits im Märchen die Rolle des "allwissenden Erzählers" und tritt in die Handlung hinein, andererseits aber verkörpert er in seiner Künstlerperson das Prinzip der romantischen Ironie, die dialektische Vielseitigkeit der Betrachtung beider Existenzsphären.

Das Wesen der Erscheinungen kennt aber am Ende des Werkes lediglich Lindhorst, der in beiden Existenzsphären zu Hause ist, und deshalb - wenn das auch formal nicht zum Ausdruck kommt - übernimmt er die Funktion des "allwissenden Erzählers".

Die Prinzessin Brambilla, die im Jahre 1820 erschienen ist, weist schon durch das im Untertitel erscheinende musikalische Fachwort "Capriccio" auf die freie,

ungebundene Behandlung und durch das Zusammenspiel der verschiedenen Kompositionsebenen darauf hin, daß die Handlung des Werkes als ein Spiel gedeutet werden soll. Die Andeutung der Schaffensmethode des französischen Graphikers Jacques Callot weist auf die Erscheinung der grotesken Elemente und auf eine eigenartige Verwendung der romantischen Ironie im Werke hin. (Im Märchen werden die Maskenfiguren der Balli di Sfessania, der karnevalistischen Kupferstichreihe von Jacques Callot, ins Leben gerufen.)

Der Hintergrund der Handlung des Werkes ist der Wirbel des Karnevals in Rom. Der Karneval bildet den Rahmen für die auf der Ebene der dargestellten Wirklichkeit sich abspielenden Geschehnisse, aber zu gleicher Zeit - infolge seiner besonderen, wirklichkeitsabrückenden Atmosphäre - ermöglicht eben der Karneval die groteske Entstellung der Begriffe, die Befreiung des Menschen aus der Alltagswirklichkeit und die Erscheinung des Phantastischen. Die Konflikte, die auf verschiedenen Handlungsebenen entstanden sind, werden im Laufe der Handlung zu inneren Konflikten der Helden.

Innerhalb der dargestellten Wirklichkeitssphäre sind im Kunstmärchen drei Ebenen zu unterscheiden:

1. Die Ebene der Alltagswirklichkeit, wo das arme Nähmädchen, Giacinta Soardi eine Lohnarbeit für den Schneidermeister Bescapi ausführt und wo Giglio Fava als ein modischer Schauspieler auftritt. Der

Konflikt entwickelt sich in erster Linie auf dieser Ebene, denn Giglio versucht, seinen Traum, in dem er sich als Prinzen gesehen hat, zu verwirklichen. Das ist der Ausgangspunkt des Kampfes für Giglio.

2. Die Ebene des Theaters, des theatralischen Spiels, die die Transubstantiation der Helden, die Veränderung ihres Äußeren und die Fähigkeit ihrer inneren Identifizierung mit der gespielten Rolle voraussetzt.

Auf dieser Ebene bekämpfen sich zwei Tendenzen: die alte pathetische Tragödie, deren Vertreter im Märchen Chiari ist, und die sich auf die Elemente der *commedia dell'arte* gründende Komödie, die aber deren Oberflächlichkeit überwindet und die im *Capriccio* durch Carlo Gozzi gekennzeichnet wird.

3. Die Ebene des Karnevals, die einerseits die Möglichkeit für die Verbreitung des theatralischen Spiels über die ganze Stadt mit Hilfe der Masken, Kostüme und Karnevalsspiele ist, andererseits aber durch die Verdoppelung der Masken und der hinter ihnen steckenden Personen, durch das Aufeinanderprallen von Tragischem und Komischem groteske Situationen zustandebringt, die gewissermaßen die Erscheinung des Phantastischen im Rahmen der dargestellten Wirklichkeitssphäre ermöglichen.

Außer diesen drei Ebenen der Wirklichkeit ist im *Capriccio* Prinzessin Brambilla - ähnlich wie in den übrigen Kunstmärchen von E. T. A. Hoffmann - auch

eine mythische Ebene vorhanden, die die ästhetische und philosophische Wertung der Geschehnisse im Werk ermöglicht. Auf Grund des im Märchen dargestellten Mythos wird es dem Leser klar, daß die romantische Ironie ein Mittel dazu ist, die Wirklichkeit und den sich in diese Wirklichkeit subjektiv einfühlenden Menschen zu verstehen. Die romantische Ironie, die im Werk durch das Theater, in der mythischen Vorgeschichte aber durch den Urdarsee symbolisiert wird, hält der großen Welt, der dargestellten Alltagswirklichkeit einen Spiegel vor. Dank der Ironie sind die Helden fähig, sich selbst, die Erscheinungen der Welt in einer anderen Beleuchtung, sozusagen von außen her zu betrachten und dadurch sich selbst und die Welt zu erkennen. Die Kunst, in diesem Fall die Theaterkunst, wird als Schaffensprozeß gezeigt, die sich als Spiel entlarvt, ihre eigenen Möglichkeiten, jedoch auch ihre Schranken zeigt.

Die Ironie hat eine wichtige Funktion im theoretischen System von Friedrich Schlegel: Sie stellt die Beziehung zwischen der Kunst und dem Weltganzen dar. Die romantische Ironie führt uns zur Erkenntnis, daß das Kunstwerk in seiner Endlichkeit nur ein symbolischer Hinweis auf das Universum ist:

"Selbst in ganz populären Arten, wie z. T. im Schauspiel, fordern wir Ironie; wir fordern, daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz, das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dar-

gestellt sei. Dieses scheint uns das Wesentlichste, und was liegt nicht alles darin? - wir halten uns also nur an die Bedeutung des Ganzen; was der Sinn, das Herz, den Verstand, die Einbildung einzeln reizt, rührt, beschäftigt und ergötzt, scheint uns nur Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen, in dem Augenblick, wo wir uns zu diesem erheben".⁷

Der Ironiebegriff von Friedrich Schlegel enthält also außer der Reflexion und außer dem Gedanken des Überschreitens über die dargestellten Erscheinungen auch den Aspekt der Wirkung des Werkes, die es auf seinen Leser ausübt. Schlegel akzentuiert den Hinweis auf das Universum. Der Künstler soll seiner Meinung nach die gegenständliche, erlebnishafte Darstellung mit Hilfe der poetischen Reflexion übertreffen.

In der Prinzessin Brambilla gibt E. T. A. Hoffmann die künstlerische Deutung der romantischen Ironie, die in großen Zügen der Schlegelschen Ironiebestimmung entspricht, aber davon in gewisser Weise auch abweicht. Die romantische Ironie trägt einen ambivalenten und zugleich universellen Charakter - diese Auffassung von E. T. A. Hoffmann ist mit der Schlegelschen Konzeption verwandt. Auch für E. T. A. Hoffmann bedeutet die romantische Ironie einen Schaffensprozeß, der zugleich die höchste Form der Erkenntnis des Lebens ist, und als solche kann sie als Grund-

lage philosophischer Folgerungen dienen. Den Prozeß der Erkenntnis, den Hoffmann in Form einer dialektischen Triade schildert, betrachtet er als Funktionieren der romantischen Ironie:

"Der Gedanke zerstört die Anschauung, und losgerissen von der Mutter Brust, wankt in irrem Wahn, in blinder Betäubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, daß er ist, und daß er in dem tiefsten, reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muß er auch als Vasall gehorchen." (V. 622)

Der Gedanke also schafft "sein eignes Spiegelbild", und dadurch wird er fähig, sein eigenes Wesen und seine Unzulänglichkeit zu erkennen. Dank der Selbstreflexion des Gedankens kommt die neugeschaffene höhere Anschauung, der "Fötus des Gedankes", (V. 657) zustande. Die Entwicklung geht von der an die seelische Sphäre gebundenen Anschauung aus, die in der zweiten Phase durch den in die geistige, bewußte Sphäre fallenden Gedanken verneint wird, und endlich entsteht die "höhere Anschauung", die Elemente der seelischen und geistigen Sphären dialektisch vereinigt, und dadurch kommt eine relative Ausgeglichenheit zustande.

Die romantische Ironie soll nach Hoffmann - von Schlegel abweichend - in erster Linie die Wirklichkeit spiegeln und deuten und dadurch eine Rückwirkung auf die Wirklichkeit ausüben. Im Laufe der

Rückwirkung hat das Moment der Verneinung nicht die Vernichtung der Wirklichkeit zum Ziel, das Ziel ist die Erkennung und das Verstehen der Realitätssphäre und deren mögliche Übersteigung: "In der kleinen Welt, das Theater genannt, sollte nämlich ein Paar gefunden werden, das nicht allein von wahrer Phantasie, von wahrem Humor im Innern beseelt, sondern auch imstande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv, wie in einem Spiegel, zu erkennen und sie so ins äußere Leben treten zu lassen, daß sie auf die große Welt, in der jene kleine Welt eingeschlossen, wirke wie ein mächtiger Zauber." (V. 750-751)

Eben deshalb gehen Giglio und Giacinta, trotz ihrer Verbindung mit dem Mythos nicht auf diese Ebene hinüber, sondern sie finden - auf der Ebene der dargestellten Wirklichkeit bleibend, infolge der künstlerischen Transsubstantiation einen die Wirklichkeits-ebene übersteigenden Blickpunkt erwerbend - die Möglichkeit ihrer persönlichen Vollentfaltung und Selbstverwirklichung in der Kunst.

Für den romantischen Künstler als Helden in E. T. A. Hoffmanns Werken - wie es in den Serapionsbrüdern Lothar ausführt - ist die Welt nicht nur die ihn umgebende Realität, sondern auch das Reich der Phantasie. Die Künstler leben im Bewußtsein der Duplizität der Welt, sie sind fähig, mit Hilfe ihrer "inneren Welt" und "geistigen Kraft" sich über die Alltäglich-

keit zu erheben, aber diese inneren Kräfte werden immer von der Außenwelt, von der Realität in Bewegung gesetzt. Eine Voraussetzung für die Entstehung und das Funktionieren der romantischen Ironie ist die Erhaltung dieser Duplizität.

In der (("Prinzessin Brambilla")) beweist E. T. A. Hoffmann mit der inneren Entwicklung der Figuren, mit ihrer Entwicklung zum Künstler, daß die wahre Kunst nur auf Grund der romantischen Ironie entstehen kann. Giglio hat am Anfang des Märchens zwei Wahnbegriffe: Er bildet sich ein, ein ausgezeichnete Tragiker, später aber der assyrische Prinz Cornelio Chiapperi zu sein. Beide Wahnbegriffe sind Folgen der völligen Identifizierung des Helden mit je einer seiner Rollen. Der Konflikt kulminiert in dem Moment, als Giglio seinem Selbst gegenübergestellt wird, dem Teil seines verdoppelten Ichs, den der schwulstige Stil von Chiari nicht mehr befriedigt. Dieses zweite Ich von Giglio identifiziert sich nämlich mit dem Karnevalsprinzen Chiapperi, der den Geist der *commedia dell'arte* im Werk vertritt. Der Held kann sich zur schöpferischen Bewältigung seiner Schauspielaufgabe nur dann emporheben, wenn er sich und die Umwelt ironisch betrachtet und durch das Erreichen der inneren Freiheit zur wahren künstlerischen Leistung, zur Improvisation fähig wird.

Die Handlung des Märchens hat ein rasches Tempo und wird innerhalb einer gegebenen Phase nicht unterbrochen.

Die Un-

terbrechung der Kontinuierlichkeit der Handlung geschieht meistens durch die Einschaltung von Reflexionen des Erzählers zu den dargestellten Charakteren oder Geschehnissen, bzw. durch den monologischen Vortrag der drei Teile der mythischen Geschichte. Die Einmischung des Ich-Erzählers in die Geschehnisse, die affektive Steigerung dieser Teile (Fragen, Ausrufe) bilden einerseits realistische Motivation der Handlung, andererseits aber - eben wegen der Unterbrechung der kontinuierlich fortlaufenden Geschehnisse - haben sie auch eine desillusionierende Wirkung. Im 7. und 8. Kapitel nimmt der Erzähler eine auktoriale Erzählerhaltung an⁸, dementsprechend wird die Entfernung zwischen dem Erzähler und der dargestellten Wirklichkeit etwas größer. Außerdem kommt gegen Ende des Märchens eine sich steigernde, der Illusionserzeugung entgegengesetzte romantische Tendenz zur Geltung, die den fiktiven Charakter der Geschehnisse und der Figuren betont. Als Beispiel können die Worte von Celionati aus dem 7. Kapitel dienen:

"Nun ich will es darauf ankommen lassen, wie es wird, und euch zuvörderst darauf bemerklich machen, daß der Dichter, der uns erfand, und dem wir, wollen wir wirklich existieren, dienstbar bleiben müssen, uns durchaus für unser Sein und Treiben keine bestimmte Zeit vorgeschrieben hat". (V. 733)

Die desillusionierende Tendenz zeigt sich also nicht nur in der Erzählerhaltung, sondern auch in

den sich selbst enthüllenden Äußerungen der Helden, die sich für fiktive Figuren, für Ergebnis einer künstlerisch schaffenden Tätigkeit halten, deren Bewegung nur durch die künstlerische Teleologie geregelt wird.

Im Spätwerk von E. T. A. Hoffmann gewinnt die dargestellte Realität eine zunehmende Bedeutung. Die Märchenhelden (Peregrinus Tyss, Balthasar, Giglio Fa-va) leben auch nach der Berührung mit den Vertretern der transzendentalen Wirklichkeit in der Realität weiter. Im Frühwerk, so z.B. im Goldenen Topf, ist der Erzähler fast mit den Helden verschmolzen, sein Gesichtspunkt nähert sich oft dem der Helden, bis er letzten Endes zum Teilnehmer der Handlung wird. In späteren Werken tritt dagegen der Erzähler immer stärker betont, Blickpunktsveränderungen sind aber in späteren Märchen, vor allem in der Prinzessin Brambilla auch zu finden. Auch in diesem Werk nähert sich der Erzähler seinen Helden, nimmt aber deren Künstlerrolle nicht mehr auf sich, sondern behält bis zum Ende des Märchens seine Erzählerposition, die durch eine gewisse Distanzhaltung charakterisiert werden kann.

Anmerkungen

1. F. W. J. Schelling: System des transszendentalen Idealismus. Leipzig 1979. S. 269.
2. Friedrich Schlegel: Werke in zwei Bänden, Berlin u. Weimar 1980. Bd. I., S. 207.
3. Friedrich Schlegel, w. o., S. 195.
4. Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 1980. S. 49.
5. E. T. A. Hoffmans Werke werden nach der folgenden Ausgabe zitiert:
E. T. A. Hoffmann: Poetische Werke in sechs Bänden, Berlin 1958.
6. Roland Heine: Transszendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann, Bonn 1974. S. 183.
7. Friedrich Schlegel, w. o., Bd. II., S. 167-168.
8. Vgl. Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans, Göttingen 1967. S. 16.

Miklós Salyámosy (Szeged)

Der Jugendstil im organischen Prozeß der deutschen Literatur

Mit ‚Jugendstil‘ hat man zuerst eine gewisse Art bildender Kunst, innerhalb derselben eher Kunstgewerbe oder Gebrauchskunst bezeichnet. Als Zeitspanne für seinen Höhenflug, seine Vorherrschaft oder Blüte bestimmte man schon 1935 die Zeit zwischen 1897 und 1902: "Als der entscheidende Zeitraum wird die Ära zwischen 1897 und 1902 bezeichnet, also von der Münchener Kleinkunstausstellung bis zum Tode Eckmanns, dem Ende des ‚deutsch-naturalistischen Jugendstils‘." ¹ Im zum ersten Mal 1935 gedruckten grundlegenden Aufsatz Dolf Sternbergers, der ebenso die Literatur noch nicht in den Begriff einbezieht, ist von "fünf oder zehn Jahren um die Jahrhundertwende" die Rede. ² Die den Jugendstil im Kunstgewerbe oder der Graphik vor Augen haben, wie jüngst Friedrich Ahlers-Hestermann, halten an dieser Zeitbestimmung bis heute fest.

Seitdem ‚Jugendstil‘ als Periodenbezeichnung auch für die Literatur in Anspruch genommen wird, umfassen die Jahreszahlen einen größeren Zeitraum. In ihrer orientierenden und inhaltsreichen Dokumenten-

sammlung sprechen Erich Ruprecht und Dieter Bänisch von einer "losen Zeitbestimmung" von 1890 bis 1910. In der allgemeinen Charakterisierung des Inhalts der von ihnen veröffentlichten "Manifeste" fällt das Wort über Jugendstil zwar nicht, und es ist auch klar, daß sie in ihrem Sammelband auch die Heimatkunst meinen, trotzdem ist darin die Rede vor allem über den Jugendstil in unserem Verstand: Die Dokumente "haben gegenüber den naturalistischen Tendenzen und Positionen ihre Gemeinsamkeiten, so etwa im Zurückdrängen der sozialen Frage und einer neuen Akzentuierung der bürgerlichen Individualität, in der Ersetzung des Prinzips experimenteller Beobachtung und Beschreibung durch den Ausdruck subjektiver Innerlichkeit oder einen historisierenden Willen zur Form an sich; im Lob der Heimat, Volk und Nation oder der Zönakel gebildeter Kenner; im Rückzug aus der Großstadt in die Provinz."³ Das bisher letzte gewichtige Wort dazu fällt im großzügigen und langatmigen Versuch Herbert Lehnerts, der wenigstens in seiner geäußerten Absicht die ganze deutsche Literatur von 1890 an unter den Aspekt des Jugendstils stellt, wobei die obere Zeitgrenze wegen der Schilderung des Übergangs in den Expressionismus unbestimmt bleibt, eine Fixierung des Endes auf die Zeit um 1910 jedoch nicht ausschließt.

Heute gilt auch die Internationalität dessen,

was deutsch Jugendstil (in Süddeutschland und im durch das Süddeutsche beeinflussten Kulturgebiet manchmal oder konsequent ‚Sezession‘) heißt, als allgemeines Wissensgut. Dabei denken wir hier nicht in erster Linie etwa an ‚l'art nouveau‘ (in der Kunst) und Gabriele d'Annunzio (in der Literatur), sondern an die Vorläufer in England, weil es uns nicht so sehr um die Gemeinsamkeit der Formen, sondern um die Gemeinsamkeit der Ursachen und des Bewußtseins hinter den Formen geht. Was die Gleichzeitigkeit der auslösenden Faktoren und der ausgelösten Phänomene anbelangt, sind die Präraffaeliten ‚gleichzeitig‘ wie die deutschen Jugendstil-künstler in ihrem Ambiente: ‚gleichzeitig‘ zur Industriegesellschaft im jeweiligen Lande.

Und die Kunst der Präraffaeliten ist "geboren aus ‚Lebensangst und Melancholie‘, als eine Flucht vor dem beginnenden Industriezeitalter der viktorianischen Ära ins Mittelalter."⁴ Sie waren genauso großstadtfeindlich wie die späteren Deutschen. und besonders vielsagend scheint uns, daß die literarischen Formen der englischen Bewegung, bei gleichbleibenden Auslösern, gegebenenfalls eher an die Fluchtrichtung der Heimatkunst, sogar nicht ganz ohne die nationale Komponente, als des Jugendstils erinnern: "George MacDonald, Lewis Carroll und William Morris schufen die Gattung des phantastischen Romans im Zeitalter der ersten industriellen

Revolution in England. Zumal Morris, der sozialistische Philantrop und geniale Designer des Jugendstils, wandte sich im Alter enttäuscht vom vermeintlichen technischen Fortschritt ab und träumte sich in seinen letzten Lebensjahren in eine von nordischen Sagen inspirierte Kunstwelt, in der kein Fabrikschornstein, kein Proletarier-Elend die erhabenen, archaischen Konflikte zwischen dem Guten und Bösen stören durften."⁵

Wir sind sogar mit den damaligen deutschen Beteiligten einverstanden, die in nach- und/oder außernaturalistischen Tendenzen in der französischen Literatur und Kunst Repräsentanten des Neuen gesehen haben, wenn sie ihr Neuerertum auch nicht Jugendstil nannten, zum Teil nicht nennen konnten, da noch nicht einmal die Zeitschrift Jugend, die der Tendenz den Namen gab, existierte. Den entsprechenden Autorennamen begegnen wir z. B. bei Hermann Bahr schon 1892 in einem Aufsatz "Satanismus": Huysmans, Barbey d'Aurevilly und Felicien Rops, denen u. a. eine "mystische Neigung nach erdenfernen, reinen, heiligen Paradiesen" zugeschrieben wird."⁶ (117); in bezug auf Huysmans spricht Hermann Bahr vom "entrüsteten, trostlosen und schadenfrohen Ekel", von "erbitterter Verachtung der Natur" und "seiner brünstigen Gier nach dem Künstlichen". (116, hvgh. von mir M. S.) Hans Hinterhäuser meint in unseren Tagen auch vor allem die Franzosen, wenn er feststellt:

"Die Wahrnehmung einer ,unheilbaren' Entfremdung zwischen dem künstlerisch schaffenden Subjekt und der Gesellschaft war in der Tat vielerorts ins Bewußtsein der Künstler gedrungen."⁷

Einen Künstler mit zu seiner Zeit durchschlagender Wirkung können wir für einen echten Vorläufer halten, in dem Sinne, daß wir seinen Auszug aus der abgelehnten Wirklichkeit nicht eindeutig aus der ihn umgebenden Industriewelt erklären können, bei dem also die Kunstinhalte und -formen selbst von der Jugendstilhaftigkeit eindeutiges Zeugnis abgeben, ohne daß wir uns auf den gemeinsamen Auslöser berufen könnten: Arnold Böcklin. Jugendstilhaft ist bei ihm das Symbolische in an die Natur erinnernden aber nicht naturtreuen menschlichen, tierischen und pflanzlichen Figuren, in ihrem Ensemble und ihrer Anordnung, und daß das Symbolische auf eine andere, künstlerische und künstliche Schönheit hinweist, mithin die Welt des schönen Scheins heraufbeschwört. Auffallend ist seine Beliebtheit bei Autoren in der späten Phase des Naturalismus wie z. B. bei Wilhelm von Polenz, für den er schlechthin als absoluter Gipfel der Malerei galt oder bei anderen, die als Zeitgenossen des Jugendstils in seiner Sphäre gesehen werden können. Wir lesen über Hofmannsthal: Der Tod des Tizian "enthält einen entzückenden Prolog, eine nachdenkliche Darstellung seelischen und künstlerischen Wachsens und einen

Hymnus auf die mythisch schöpferische Macht Tizians. Aber Tizian ist nur Vorwand: der Zauberer, dem so eifrig gehuldigt wird, heißt Böcklin."⁸ An Böcklin mag auch Julius Langbehn gedacht haben, als er "die Absicht vieler heutiger Maler" lobte, "von der kahlen und oft so brutalen Prosa des Lebens der Gegenwart absehen zu wollen."⁹ Und wenn wir bis Böcklin vorgedrungen sind, und damit wir zur noch besseren Klarheit bringen, was wir meinen, weisen wir auf die jugendstilhafte Esoterik des grotesk-tragischen bayrischen Königs Ludwig II. hin, auf seine Flucht vor der mächtig drängenden Industrialisierung und Technisierung in die Welt einer historisch gemeinten fast überirdischen Schönheit, die er immerhin zu errichten strebte, in das Zönakelleben unter den Getreuen, zur für ihn die Kunst schlechthin verkörpernden Person Wagners und zur Zauberkraft seiner Musik. Ähnlich fühlen wir uns durch die Praxis der Autoren, im Romangeschienenen für sich selbst oder im Zusammenhang mit der Handlung symbolische Bilder vorzustellen - z. B. bei Carl Hauptmann, der sonst ganze Werke im Geiste und im Formbereich des Jugendstils schuf wie Die Austreibung (1905) oder Die armen Besenbinder (1913) - an die malerische Eigenart Franz von Stucks erinnert, also eine Art Kunstpraxis, die in den Randzonen des Jugendstils ihren Platz hat.

Vom Jugendstil in der Literatur spricht man mit synthetisierendem Anspruch seit den 50er Jahren. Heute wird die Hypothese über eine Periode Jugendstil zwischen Naturalismus und Expressionismus weitgehend akzeptiert.

Der Begriff Jugendstil in der Literatur hat drei Ebenen. Sie haben einiges auch mit der chronologischen Abstufung der Entstehung des heute existierenden Begriffs zu tun, die zugleich dem Prozeß der Verselbständigung des Literarischen vom Malerischen und Kunstgewerblichen gleichzusetzen ist.

Auf der untersten Ebene wird als literarischer Jugendstil verstanden, was in der Literatur direkt auf den Jugendstil in der Malerei und Graphik bezogen werden kann. Dazu gehören lyrische Prosatexte Max Dauthendeys schon aus der ersten Hälfte der 90er Jahre, die - für sich stehend - als Nachempffindungen wirklicher oder möglicher Gemälde Böcklins gelten können und auf jeden Fall uns in eine Welt des Scheins führen, die von figurativen Elementen zusammengesetzt und im einzelnen und noch mehr in ihrem Ensemble stilisiert wirken. Wie dies sogar für einen Abschnitt eines episch gedachten Werks im ganzen gelten kann, wollen wir mit Hilfe einer Beschreibung einer Episode im Roman d'Annunzios Le vergini delle rocce (1895) aus der Feder Hans Hinterhäusers zeigen: "Sein Held unternimmt mit drei praeraffaelitischen Jungfrauen eine Bootsfahrt

zum wasserumspülten Ruinenort Linturno, man gelangt durch Beete von Seerosen auf eine Insel und begegnet auf Sarkophagen und in einer verfallenen Basilika einem floral verschönten Miteinander von heidnischen und christlichen Relikten ...". Er fügt noch hinzu: "Ich wüßte in der italienischen Literatur kein zweites Beispiel für ein derart massiertes Auftreten der europäischen Jugendstiltopik."¹⁰ Im weiteren rechnen wir in diese Kategorie der der Malerei verpflichteten Literatur Beschreibungen von wirklichen oder von den Figuren von Prosawerken gemalten fiktiven Menschendarstellungen symbolischen Inhalts zunächst bei Wilhelm von Polenz, dann auch bei Heinrich Mann oder Carl Hauptmann bzw. Wiedergaben von Träumen, die als solche Bilder wirken. Für die letzteren zwei Beispiele. Das erste von Wilhelm von Polenz in seinem ersten Roman Sühne (1891). Dazu zuerst seine Lobpreisung Böcklins, die wirkt, als ob der Autor die Kenntnisnahme des Jugendstils schon hinter sich hätte: "seine rätselhaften Frauengestalten ließen sich durch das profane Geschwätz /der kunstunverständigen Besucher einer Ausstellung/ nicht in ihrer ambrosischen Seligkeit stören; mochten die da unten doch ihren schwachen Menschenwitz an ihnen üben, ihre Existenzfähigkeit anzweifeln, sie, die Kinder einer schönen Welt, wußten ja doch, daß es auch auf der Erde eine Stätte gibt, wo Wesen wie sie existieren, nämlich in der Phantasie des Genies."¹¹ (150) In einem späteren Ab-

schnitt des Romans ,malt' dann sein Protagonist im Traum: Er genießt "paradiesische Freuden" "in wonnentrunkener Umarmung", es waren "nur glutvolle Rosen, sehnsuchtsvoll rankende Winden, hingebend schmiegsame Palmen zu Zeugen ihrer Liebeslust, umfächelt von kosenden, mit berausenden Wohlduft erfüllten Lüften, umschwebt von fernen Gesängen seliger Chöre (...)." (301) Gut zehn Jahre später träumt Thomas Truck bei Felix Hollaender: "die Frauen, die Kränze in den Haaren hatten und bunte, verwegene Trachten trugen, wandten und drehten sich so schnell, wirbelten so unaufhaltsam, kreisten so ungetüm, daß ihm schwindelig wurde."¹² In diesem Bereich wollen wir auch die Milieus gehobenen Seinsinhalts sehen, die aus künstlerischen Bauelementen und aus in ihrer Auswahl und Anordnung stilisiert wirkenden Naturdetails zusammengesetzt (wie Park, Kunstgarten, Paläste, Terrassen u. a.) oder menschenähnliche aber nicht menschliche Figurengruppen sind. (Bei Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, Gerhart und Carl Hauptmann, später auch dem frühen Ernst Barlach.) Als solche fassen wir z. B. die mythischen Gestalten in der Ver-sunkene Glocke auf.

Auf der zweiten Ebene der Inhaltsmöglichkeiten des Begriffs stehen literarische Werke oder sogar Lebenswerke, die sich mit Termini und Kategorien beschreiben und analysieren lassen, welche aus dem

Jugendstil in den bildenden Künsten gewonnen wurden. Darauf beruhen die beachtlichen Bemühungen Jost Hermands und Richard Hamanns, Jugendstil in der bildenden Kunst und in der Literatur miteinander in Deckung zu bringen. Als Zuordnungskategorien und Hilfswörter der Analyse werden auf dieser Ebene Bezeichnungen wie, ‚Stilisierung‘, ‚Symbolisierung‘, ‚Rhythmisierung‘, ‚stilisierte Natur‘ oder das ‚Pflanzliche‘, ‚Vegetabile‘, ‚Rankende‘ usw. verwendet. Der Versuch der Beschreibung des Jugendstils orientiert sich hier letzten Endes auf Stilmerkmale, daher ist der Vorschlag Jost Hermands verständlich, für ‚Jugendstil‘ „Stilkunst“ einzusetzen. Er hat auch sonst im Sinne des von ihm empfohlenen Terminus gemeint: „Gerade auf diesem Gebiet /auf dem des Jugendstils/ entscheidet nicht die Idee als solche, sondern die künstlerische Form, in der sie erscheint.“¹³ Für unseren Begriff des Jugendstils ist diese Verengung auf den Stil, wie wir gleich sehen werden, unannehmbar, man kann aber mit ihrer Hilfe sehr konkrete und ergebnisreiche Untersuchungen durchführen, wie es Horst Fritz am lyrischen Werk Richard Dehmels demonstriert hat.“¹⁴ Für diese Auffassung und für diese Art von Analyse sind bei ihm Sätze wie folgt charakteristisch: „das ‚Gewohnte‘ wird ‚sonderbarer‘ und schließlich - geradezu in Analogie zum bildnerischen Jugendstil - in der Verdichtung raumillusionistischer Nuancierungen zur holzschnittarti-

gen und flächigen Konturierung der Gegenstandswelt, wie sie im Bild der klarer vom Himmel sich abhebenden Baumwipfel assoziiert wird" (135); dies anhand des Gedichtes "Manche Nacht". Oder bei der Analyse des Gedichts "Venus Pandemos": "Die realen Gegenstände werden zu einer einzigen Sinnesqualität verkürzt und, auf diese Weise aus ihrem Bezugssystem gelöst, in neue ungegenständliche Bildzusammenhänge verwoben." (124) Walter Benjamin hat seine Ablehnung Stefan Georges in diesem Kategorienbereich formuliert und ist vom Stil unmittelbar zum Bewußtseinsmäßigen vorgestoßen: "Rudolf Borchart (...) hat (...) auf eine nicht geringe Anzahl machtloser und verfehlter Strophen /Stefan Georges/ den Blick gelenkt. /.../. Es will aber im Grunde das gleiche sagen, wenn etwas wie ein ‚Stil‘ in den Gedichten Georges mit einer Drastik sichtbar geworden ist, die bisweilen ihren Gehalt verdrängt und in den Schatten stellt. (...). Es ist der Jugendstil; mit anderen Worten der Stil, in dem das alte Bürgertum das Vorgefühl der eigenen Schwäche tarnt (...). Man hat von den gequälten Ornamenten, die damals Möbel und Fassaden überzogen, gesagt, sie stellten den Versuch vor, Formen, die erstmals in der Technik zum Durchbruch kamen, ins Kunstgewerbliche zurückzubilden. Der Jugendstil ist in der Tat ein großer und unbewußter Rückbildungsversuch. In seiner Formsprache kommt der Wille, dem, was bevorsteht, auszuweichen, und die Ahnung,

die sich vor ihm bäumt, zum Ausdruck."¹⁵ Die ziemlich weite Verbreitung dieses aus der bildenden Kunst abgeleiteten Jugendstil-Bildes und die dazu gehörende Praxis des analytischen Verständnisses hat immerhin das Ergebnis gezeitigt, daß wir bei einzelnen Sätzen auf den ersten Blick nicht ohne weiteres sagen können, ob es sich um Literatur oder Kunst handelt, und diese Beliebigkeit hat in der Tat in der Wirklichkeit der Kunst und der Literatur ihre Grundlage: ",Stilisieren' war um die Jahrhundertwende in allen Ländern ein ungemein wichtiger Begriff. Man hat darunter etwa zu verstehen die vereinfachende, Zufälligkeiten unterdrückende, Gesetzmäßigkeiten hervorhebende Umformung des Naturvorbildes, seine Einordnung in einen gegebenen Raum oder einen bestimmten Rhythmus, die Anpassung an ein Material."¹⁶ Kenner der Materie meinen sogar Rückwirkungen der Literatur auf die Sphäre des bildend-künstlerischen feststellen zu können: Fidus' (Hugo Höppeners) Architekturphantasien werden eine "Jugend, Schönheit und Lebenslust beschwörende Utopie" genannt, bei denen "als höchste Steigerung des Tanzes das Liebesspiel den unausgesprochenen Höhepunkt bildet, ähnlich wie in Wedekinds 1903 erschienener Erzählung, ;Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen', die Fidus vermutlich gelesen haben dürfte."¹⁷ Wenn wir ,Stil' im weitesten Sinne auch als ,Erzählstil' nehmen und

auch noch Themenwahl darunter subsumieren, kann dieser Begriff viel leisten. Dies benutzt Jost Hermand auch selbst, wenn er meint: "Immer wieder zieht sich Fidus einfach in die Rumpelkammer des Erhabenen zurück und greift dort jene heroisch-germanischen, antiken oder höflich-mitteralterlichen Stoffe auf, die auch Dichter wie George, Stucken /früher erwähnt: Mombert/ und Paul Ernst begeisterten."¹⁸ Man kann damit auch noch Hofmannsthal durch eine "fast allzu penetrante Symbolik, ein(en) Legendenton" erfassen, "der die Werke (Der Kaiser und die Hexe, Das Bergwerk von Falun) deutlich als solche des Jugendstils lokalisiert."¹⁹ An der Grenze des noch stilistisch voll Erfassbaren und des schon Inhaltlichen steht die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke; es wäre schwer zu entscheiden, ob schon im Titel selbst das Begriffspaar "Liebe und Tod" nur eine Stilgeste ist oder doch ins Jugendstilhaft-Inhaltliche hinüberreicht. Wie der typische Jugendstiltopos 'Liebe und Tod' im Inhaltlichen verankert werden kann, zeigt Herbert Lehnert: "Die Jugendstilerotik sucht /.../ mit dem Elementarthema /Erotik/ unter die unsicher gewordene soziale Oberfläche zu dringen, also eine den Menschen bindende Sicherheit im Elementaren zu zeigen, das daher nicht verfälscht werden darf. In dem Protest gegen gesellschaftliche Verbiegungen des Liebesbedürfnisses meldet sich ein kosmisches Freiheitsgefühl. Der Kult

des Lebens schien Trost und Zuflucht zu bieten in einer Zivilisation, die ein immer dichter werdendes Netz der Organisation über die elementare Welt zog. Liebe und Tod erschienen als Grenzen der Rationalität /.../.²⁰ Die Grenze zwischen Stilistischem und Inhaltlichem ihrerseits zeigt wohl an, daß diese Gedankenfolge auf jeden Fall eher die Dimensionen der Göttinnen von Heinrich Mann als die der Weise von Liebe und Tod deckt: Dort hat ‚Liebe und Tod‘ wirklich einiges mit dem Elementaren und noch etwas mehr mit dem programmatisch verkündeten Irrationalen zu tun.

Für unser Jugendstil-Verständnis reicht jedoch nicht einmal diese großzügige Erweiterung des Stilistischen aus. Es ist möglich, Jugendstil auch im Inhalt festzumachen, und sogar nur eine Hypothese, die vom Inhaltlichen ausgeht, wird der Wirklichkeit gerecht und ermöglicht ein Jugendstil-Bild, das den Forderungen der Literaturgeschichte genügt.

Dieser Inhalt besteht in der gegebenen Form nur für diese Jahre charakteristischen Verhältnis zur Wirklichkeit. Die eigentliche Wurzel dieses Verhältnisses ist das Bedrücktsein vor "einer Wirklichkeit, die als chaotisch, widervernünftig, sinnlos, bürgerlich-mittelmäßig und plebejisch"²¹ erschien, und zwar den Künstlern und den Intellektuellen, die "allen Grund hatten, sich als ohnmächtige Opfer eines sprunghaften Prozesses der Industrialisierung, Mecha-

nisierung und Rationalisierung zu sehen, der Geist und Kunst verschlingen drohte."²² (161) Wir wollen hinzufügen: nicht nur und nicht einmal in erster Linie "Geist und Kunst", sondern das Individuum und ein menschenwürdiges Leben. Hans Hinterhäuser spricht auch von Lebensangst und von ihrer Folge, der Flucht: von der Lebensangst des fin de siècle, von seinem "Aufbegehren gegen eine gegenständliche Entwicklung, die weder aufzuhalten noch rückgängig zu machen war, seine(r) Flucht in ein verkrampftes Exilbewußtsein, seine(n) Selbstvernichtungsphantasien, seine(m) Versuche, aus dem ,bagne matörialiste' zu entkommen, die Oberflächendimension der ,Realität' zu durchstoßen und eine mythisch-réligiöse Tiefenschicht zu erreichen." (7/8) Daß diese Entwicklung - nach seinem Dafürhalten - "weder aufzuhalten noch rückgängig zu machen war", unterscheidet auf dieser Ebene des Inhalts den Jugendstilliteraten vom Heimatkünstler; bei der Formulierung des Fluchtziels hat Hans Hinterhäuser eher die Franzosen vor Augen. Bei der Untersuchung einzelner Autoren sehen Richtung und Ziel der Flucht selbstverständlich konkreter aus: bei Hofmannsthal z. B. "Flucht aus der Wirklichkeit, die bei Andrea als impressionistischer Ästhetismus erscheint, bei den Tizianschülern als Rückzug in ein Reservat der Kunst, ohne daß sie, als Künstler, selber Wirklichkeit erschaffen würden, bei Claudio (...) als Schauspielertum, das die mensch-

lichen Bindungen nicht ernst nimmt, die Menschen zu Schatten, die Wirklichkeit zu einem Schattenspiel verflüchtigt."²³

Wir zitieren noch etwas von Leo Berg, sogar ziemlich ausholend, weil er für einen Zeitgenossen und sogar vor der Blüte der beschriebenen Erscheinung erstaunlich klare Linien zieht (wenn wir auch seine erste Phase nur als eine Variante seiner zweiten ansehen und den Anfang dieser ersten Phase mit dem Erscheinen der Modernen Dichtercharaktere auf 1885 setzen): "Die Geschichte des Übermenschen bei den Jungdeutschen ist beinahe die Geschichte ihrer Bewegung." Diese Geschichte bestehe in drei Phasen: im "Versuch und Anspruch der Durchsetzung moderner Individualität - das war die Bewegung um Bleibtreu herum (1886 - 1889); in der Umkehr zu den kleinen Leuten mit messianistischen Hoffnungen - das ist die Gruppe um Hauptmann (1889 - 1892); und schließlich in der Flucht moderner Individualitäten in die Traumwelt (hvgh. von mir M. S.), der phantastisch-mystischen Bewegung, deren stärkste Vertreter Richard Dehmel und Stanislaw Przybyszewski sind."²⁴

Die Reaktion auf diese Befindlichkeit der Welt ist der Auszug aus der primären Wirklichkeit in eine sie verneinende oder ignorierende selbstgeschaffene sekundäre, zweite, ,andere'. Das versucht man auch in der Lebensweise durch die ,Konventikel' zu verwirklichen, bei denen wir jetzt nicht den allgemeinen

intellektuellen Charakter hervorstellen möchten, die sie als Fortsetzung der naturalistischen Vereinsbildung zeigen, sondern den jugendstilhaften, den 'lebensreformerischen'. Insofern stehen sie in einer Reihe mit esoterischen Versuchen, die jenseits von Kunst und Literatur beheimatet sind: mit Siedlungsbewegung, Vegetarismus, Freikörperkultur, "Sehnsucht nach Einswerden von Mensch und Landschaft"²⁵, also mit Jugend- und Wandervogelbewegung.

Für die Literatur können wir die Feststellung Walther Rehms geltend machen: "Das Wirkliche und das Gedachte haben kaum mehr einen Bezug aufeinander, und das Gedachte ist nicht so sehr die Steigerung der Wirklichkeit als vielmehr ihr völliges Gegenbild."²⁶ Wir würden etwas vorsichtiger formulieren: Der Jugendstildichter und -literat versucht, sich außerhalb der Wirklichkeit eine andere Welt aufzubauen und für das Leben, wenigstens so weit wie die Kunst reicht, eine andere Wirklichkeit einzurichten. Man spricht vom "Anspruch ästhetischer, d. h. subjektivistischer Lebensformung", mit deren Hilfe "die Wirklichkeit in der Faktizität ignoriert"²⁷ (179) werden kann, und man versucht, diese andere Welt, die zweite Wirklichkeit, in ihrer allgemeinen Eigenart auch näher zu beschreiben: "Das Ich konfrontiert sich mit einer inhaltlich nicht mehr zu differenzierenden Totalität und versichert sich in dieser direkten Beziehung der eigenen Freiheit und

Unbedingtheit." Das sei gleichzusetzen einem "Aufschwung des Ichs zu einem letzten, nicht mehr zu übersteigenden Bezirk, der jedoch, um gerade diese Bestimmung erfüllen zu können, jegliche inhaltliche Konkretisierung ausschließt." (152/153) Und: "Die Folge /der Ästhetisierung der Wirklichkeit/ ist ein Ausweichen vor der Wirklichkeit, das auf zweierlei Wegen erfolgen kann. Einmal im Rückzug und Sich-Verschließen in Bezirke, in denen die Fiktion aufrechterhalten werden kann, als sei das Programm eines ästhetischen Lebensentwurfes durchführbar; in Bereiche also, in denen dem Subjekt noch Möglichkeiten des Verfügens über die Elemente der Wirklichkeit offenstehen." Hierzu rechnet Horst Fritz charakteristischerweise unsere Motive der ‚zweiten Ebene‘, also "Innenraum, Park und Gärten." "Die zweite Möglichkeit ist" nun: "Die /.../ Wirklichkeit wird im Pathos des subjektiven Entwurfes einfach überflogen." (100/101)

Es ist nicht ohne Interesse, daß Georg Lukács dieses ideelle und gegebenenfalls praktische (wie bei Dehmel, von dem ausgehend Horst Fritz verallgemeinert) Streben des Jugendstils, sich eine subjektive Welt zu schaffen und in sie künstlerisch oder auch ‚lebensreformerisch‘ auszuziehen, auch im philosophischen Denken der Zeit aufzeigt und es auch zur Literatur in Beziehung setzt (wenn er auch nicht ‚Jugendstil‘ sagt und unsere Auffassung über eine

Homogenität dessen, was zwischen Naturalismus und Expressionismus war, keineswegs teilen würde): Bei Georg Simmel "stehen die verschiedenen Verhaltensweisen der Menschen selbständig nebeneinander, schaffen selbständige Welten (hvgh. von mir, M. S.)²⁸ (354), und es gebe "keine eigentliche Objektwelt mehr /.../, sondern nur verschiedene Formen der lebendigen Verhaltensart der Wirklichkeit gegenüber." Er zitiert Simmel: ",Das Wirksamwerden gewisser fundamentaler seelischer Kräfte und Impulse bedeutet, daß sie sich ein Objekt schaffen'" und vermerkt dazu: "Dieser erkenntnistheoretische Standpunkt Simmels zeigt eine auffallende Parallelität zu der ästhetischen Argumentation, unter der im Vorkriegsimperialismus die Überwindung des Naturalismus vor sich ging /.../" (352) (und die er selber teilte bzw. zum Teil als junger Gelehrter und Essayist mitschuf.) Und noch einmal und noch konkreter: "(...) das Subjekt erschien sich selbst, bei aller relativistischen Resignation, als Schöpfer des geistigen Universums, jedenfalls als jene Macht, die aus einem sonst sinnlosen Chaos - nach eigenem Vorbild, nach eigenem Ermessen, nach eigenen inneren Bedürfnissen - einen Kosmos der Ordnung schafft, ihm selbstherrlich einen Sinn verleiht, ihn als Bereich seiner Erlebnisse für sich selbst erobert. Die Lebensphilosophie, sogar die Simmelsche, drückt dieses allgemeine Gefühl noch vorsichtiger aus, als es in

der Literatur der imperialistischen Periode sonst zum Ausdruck kommt. (Man denke vor allem an die Lyrik Georges und Rilkes)." (389/390)

"Der Zug zur unfreiwilligen Aufhebung der Wirklichkeit ist das Hauptmerkmal des gesamten Jugendstils."²⁸ Dieser umfassenden These Horst Fritz' können wir zustimmen, bis auf das Adjektiv "unfreiwillig", das wir nicht ganz recht deuten können. Eher würden wir dafür ,angestrebt' oder sogar ,freiwillig' setzen.

Die andere, vom Jugendstil wirklich angestrebte Welt ist die der Künstlichkeit und der Kunst, Unter ,Künstlichkeit' wollen wir eine durch die Kunst filtrierte Gestaltung verstehen, die in eine übersichtliche, Regelmäßigkeit aufweisende Natur einmündet, ein gehobenes, von der Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit abweichendes Verhalten aufweist und einen symbolischen Seinsinhalt trägt. Das Symbolische ist oft nicht mehr als das Höhere, das durch ein erlesenes Vokabular, eine das Individuelle betonende Anordnung der Wörter und der Motive, eine gleichmäßig durchhaltene Leidenschaftlichkeit oder gerade das Gegenteil: eine das offen Gefühlsmäßige unterdrückende Distanz erreicht und ostentativ herausgestellt wird. Diese erhabene Künstlichkeit ist die Jugendstilart Stefan Georges und sicherlich ist es kein Zufall, daß sie eher in der französischen Literatur dingfest gemacht wird, die auch für Stefan

George einiges hergab. Das ordnete man damals der Kategorie ‚decadence‘ zu. Hermann Bahr zitiert unter diesem Titel Barrès: „Fuyons, rentrons dans l'artificiel!“, was wohl eine Parole des deutschen Jugendstils sein könnte: ‚Fliehen wir, wenden wir uns zum Künstlichen‘, und Maupassant: „Ich behauptete, daß die Natur unsere Feindin ist und daß wir immer gegen sie kämpfen müssen.“³⁰ Dazu gab auch das übrige, den Jugendstil mitbestimmende Ausland entscheidende Impulse. Nach Oscar Wilde sei es "die erste Pflicht des Lebens, so künstlich wie möglich zu sein, in der Dichtung könne man nur Dinge gebrauchen, die man im Leben aufgehört habe zu gebrauchen", und "die Natur, das Leben habe sich nach der Kunst, nach dieser künstlichen Kunst zu richten; der Weg gehe von der Kunst zur Natur, nicht umgekehrt."³¹ Das Werk d'Annunzios, das die bleibendste und intensivste Wirkung auf die Jugendstilliteraten, u. a. und vor allem auf Heinrich Mann, machte, Il piacere, kann als eine "Flucht aus einer (...) lebensunwerten und unerträglichen Welt" gekennzeichnet werden, und eine weitere Fixierung der Idee des Buches besagt: "Wer diese /die Freude als oberstes Fluchtziel/ sucht, muß sich in eine künstliche Welt flüchten, in die des Selbstbetruges oder der künstlich zubereiteten Empfindung."³²

Eng nebeneinander sind ‚künstlich‘ und ‚künstlerisch‘, als ob die sprachliche Nähe der beiden Wör-

ter sich auch auf das Begriffliche erstreckte. Man versucht zunächst eine Welt aufzubauen, in der alles, Ambiente und Figuren, durch die Kunst bedingt wird, die Welt des schönen Scheins eben die aber nicht als Schein, sondern als die gewünschte, erlebbare und herstellbare Wirklichkeit in Opposition zur abgelehnten und in diesem Sinne überwindbaren gewöhnlichen Wirklichkeit aufgefaßt und verinnerlicht werden soll, von dem Schöpfer, also dem Dichter-Künstler und dem Leser-Kunstfreund. (Infolge der Nähe der beiden Sphären fühlen wir uns nicht berechtigt, obwohl ein oben stehender Satz uns dazu bewegen müßte, dagegen aufzutreten, daß die Welt Stefan Georges in dieser Sphäre, in der der Kunst, angesiedelt wird.)

Der "aus der gegebenen sozialen Umwelt" hinausführende Ausweg des Jugendstils - meint Herbert Lehnert - ist "ein anderes Reich artistischer Freiheit"³³ und im Sinne des Satzes 'das Wahre ist das Schöne' kommt Horst Fritz aufgrund der konkreten Analyse eines Dehmelschen Gedichts ("Der größere Meister") zu der Verallgemeinerung: "/.../ der im Naturalismus ausschließlich der Wirklichkeit zugeordnete Wahrheitsbegriff tritt im Bereich des Schönen auf. Zugleich besagt der Titel dieses Gedichts, daß die Trennung beider Bereiche eine Bewertung impliziert: Kunst ist der Wirklichkeit als eine höhere Sphäre übergeordnet, in ihr erst vermag

Wesenhaftes zu entstehen."³⁴ Von einer anderen War-
te aus kommt Wolfram Krömer zum selben Ergebnis:
"in der deutschen und italienischen Literatur der
Zeit um 1900 wird die Dichtung als Zugang zur Welt
und zu ihrem Urgrund aufgefaßt."³⁵ Trotz der iro-
nischen Distanz, ausgedrückt durch eine leichte
Übertreibung, müssen wir auch einen Satz wie: "Ziel
des Jugendstils ist ein Volk von Künstlern und Ge-
nießern, die Vision eines total ästhetisierten und
werthaften Lebens, ein Schlaraffenland der Künstler"³⁶
für im wesentlichen richtig anerkennen: Heinrich
Manns Die kleine Stadt läßt sich von dieser Vision
begeistern. Peter Szondi spricht schlicht und ein-
fach von "einer künstlerischen zweiten Welt des
Schönen."³⁷ Andere sehen eine "Schönheitsreligion"
entstehen, insofern zu Recht, daß diese Welt der
Kunst als das Reich der Erlösung, als eine noch
mögliche Sinnggebung des Lebens in gottloser Zeit
erscheint: Die göttliche Schönheit "ist das Grund-
symbol aller symbolischen Schulen, und hat in ihnen,
sowohl bei den Präraffaeliten wie bei Mallarme
wie bei George immer wieder den Plan einer Schönheits-
religion gezeitigt."³⁸ Dabei wird unter Schönheit
immer Kunstschönheit mitverstanden, und das wird
bei sachlicheren Experten auch gesagt: Es gehe um
"ein allgegenwärtiges Erlösungsbedürfnis", um "die
Verschmelzung mehr oder weniger tiefempfunderer re-
ligiöser Rückstände mit neuen, individualistischen

,Religionen' wie der des Dandysmus oder der des Übermenschentums - das Ganze überwölbt durch einen pathetischen Kult der Schönheit, also letztlich der Kunst."³⁹ (Hvgh. von mir, M. S.)

Die höchste Stufe dieser - nüchtern gesagt - Orientierung auf die Kunst ist der Willen, das Leben selbst in Kunst zu verwandeln, "die Verwechslung von Kunst und Leben, jene Verwechslung, die den Ästhetismus bedingt."⁴⁰ In den Konventikeln hat man es auch im tatsächlichen Leben zu verwirklichen versucht, man war wie z. B. Dehmel bestrebt, "die eigene Person zum Kunstwerk zu bilden, in der Kunst des Lebens selbst Meister zu sein, den ästhetischen Schein mit der Unmittelbarkeit des Lebens selbst zu verbinden" und das sei "die Form, in der sich die Tendenz des ästhetischen Primats am greifbarsten auswirkt."⁴¹ Horst Fritz schreibt anhand der Poesie und des Lebens Richard Dehmels vom "Glaube(n), eine aus der ästhetischen Reflexion hergeleitete Kategorie, nämlich die der Umwertung und Steigerung der Natur durch die Kunst, aus der Immanenz des Kunstwerkes hinaus auf die Realität des Lebens übertragen zu können."⁴² Das war auch der Inhalt des Dandysmus, wenn wir einem Leben im Schein einen Inhalt zuzuerkennen bereit sind: "Die erhabene Leistung des großen Dandy liegt darin, daß er sich selbst zum Kunstwerk schafft, daß er an und in sich Schönheit realisiert. Schönheit als Künstlichkeit, Schönheit

als Akt der Phantasie, des Verstandes und des Willens, als widernatürliche und nutzlose Verwirklichung des Ästhetischen Prinzips."⁴³ (Wir verdanken dieser Formulierung auch, daß sie die drei Stichwörter unserer Betrachtung: Schönheit, Kunst und Künstlichkeit vereint, ja sogar zueinander in Beziehung setzt.) Gabriele d'Annunzio rang nach diesem Leben in der Kunst und schuf auch den Fetisch des Prinzips in Eleonore Duse, der in dieser Qualität seinerzeit auch Heinrich Mann unbegrenzte Begeisterung entgegenbrachte. Sonst aber schuf man im Banne des Prinzips Kunstwelten und Kunstfiguren: Das wird in Heinrich Manns Göttinnen noch zu zeigen sein. Über den Helden von Il piacere lesen wir: "Der Vater lehrt ihn, sein Leben als Kunstwerk aufzufassen und zu gestalten. (,Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte.')" "Das Ziel des Lebens ist auch hier das Ästhetische" - fügt der Verfasser hinzu."⁴⁴ Die Fortsetzung des italienischen Zitats ist übrigens bemerkenswert, weil sie das ,Sich-als-Kunstwerk-Gestalten' überhaupt auf das auch außerhalb des Jugendstils geltende Prinzip des ,Sich-selbst-Finden-und-Gestalten's der Jahrhunderte zurückführt: "Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui." ('Das Leben eines vernunftbegabten Menschen muß sein eigenes Werk sein.')

In dem Willen und Bestreben, ein von dem alltäglichen und vereinheitlichenden abweichendes und in-

sofern individuelles Leben zu gestalten, für das sich die genobene, nach ihrem wesen individuelle **Sphäre** der Kunst anbietet, müssen wir die tiefste Schicht des jugendstilhaften Bewußtseins, der Verhaltensweise und des Kunstgestaltungswillens sehen. Die Autonomie der Persönlichkeit war seit der Klassik, wenn sogar nicht seit Lessing, der zentrale Inhalt des deutschen philosophischen und künstlerischen Denkens und Formens. Wir können also von der Fortsetzung einer Traditionslinie sprechen, wie es Rainer Stollmann tut, indem er auf "die Traditionslinie bürgerlicher Kunst" hinweist, "die auf der Autonomie beharrte."⁴⁵ Nur wird eine Tradition unter neuen Verhältnissen wirksam. Zu diesen neuen Verhältnissen rechnen wir den gescheiterten Versuch der neuen (naturalistischen) Generation und der ersten der modernen Intelligenz, das Individuum in der ideellen und Aktionseinheit mit den Volksmassen zu entfalten, d. h. über die Vorstellung einer eher abstrakten Harmonie mit der Gesellschaft und eines konkreten Zusammengehens mit ihrer traditionellen elitären Führungskraft durch die Erfüllung der neuen Forderungen und Möglichkeiten einer neuen Gesellschaftskultur hinauszugehen. Das Scheitern und die Einsicht brachten einen Rückschlag mit sich, der in Hinsicht der Harmonisierung vom Einzelnen und Kollektiven hinter die alte Vorstellung zurückging, indem jede Möglichkeit der gesellschaftlich mitbedingten

Verwirklichung des Sich-Findens und Sich-Gestaltens der Persönlichkeit verworfen wurde. Eine klare, reich ausformulierte Einsicht heißt hier: Einsicht in die Befindlichkeit der Gesellschaft. Eine eher vage Erkenntnis gab es über die moralische Möglichkeit des selbständigen ideellen Handelns, die in der Formierung der abhängigen Individualisten zu einer gesellschaftlichen Größe bestand, welche die (geistige) Macht zu der eigenen Repräsentanz hat. (Von dieser Warte aus sind die Stürmer und Dränger nicht Vorläufer der Jüngstdeutschen, d. h. der Naturalisten, sondern der Jugendstilliteraten; nur konnten jene bei ihrem Aufbruch die gesellschaftliche Kraft der Repräsentanz nicht hinter sich haben wie diese. Die Stürmer und Dränger haben schon bei ihren ersten Regungen die Hoffnung verloren, sich wenigstens in der Form einer selbständigen und äußerlich unabhängigen Haltung zu behaupten.) Das Ankommen in der Vorstellung der Sich-Verwirklichung in der Kunst ist der erste ungestüme Versuch der Selbstbehauptung außerhalb der Gesellschaft.

Außerhalb und oberhalb der Gesellschaft. In beiden Dimensionen, vor allem in der zweiten, und in allen Motiven und Momenten dieser existentiellen und künstlerischen Orientierung haben wir es mit Nietzsche zu tun: und zwar so sehr und so unmittelbar, daß wir den Jugendstil nicht nur als die Periode der plötzlich hereinbrechenden, intensiven, breiten und all-

gemeingültigen Wirkung Nietzsches auffassen können, sondern in dieser Wirkung sein Hauptmerkmal, seine bestimmende Kategorie sehen dürfen. Das bedeutet zugleich, daß wir den Bereich des Jugendstils auch auf Erscheinungen erweitern, die unsere bisherigen drei Jugendstil-Ebenen - man versteht: Kategorien - nicht oder nur indirekt erfassen, die aber unmißverständlich vom Einfluß Nietzsches in der Literatur und im Denken der Jahrhundertwende zeugen.

Hier müssen wir ein gewisses Hindernis wegräumen. - Man liest allorts, daß Nietzsche gleich zur Zeit seiner ersten Rezeption, also im Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende, und dann immer wieder 'mißverstanden' wurde. In dieser Entschuldigung (Nietzsches) steckt das verschämte Eingeständnis, am Lukacs-schen Verdikt über den 'Präfaschisten' Nietzsche sei doch etwas daran. Natürlich ist etwas daran. Nur muß man zur Kenntnis nehmen, daß jeder, der im Bewußtsein der Menschen in seiner geistigen Gestalt weiterlebt, - und umso mehr, je mehr er weiterlebt - 'mißverstanden' oder 'mißbraucht' wird, d. h. nach Rezeptionsbedingungen, weltanschaulicher und politischer Ausrichtung, geistiger und gefühlsmäßiger Anlage, Denkfähigkeit, Geschmack und noch anderen Motiven, die eine Rezeption beeinflussen, gruppenweise, zeitbedingt und individuell auf eigene Art verstanden und gebraucht wird. Das betraf besonders Nietzsche, eine der facettenreichsten Figuren der

deutschen Geistesgeschichte, der dabei nicht nur Vieles und Unterschiedliches, gegebenenfalls Widersprüchliches sagte, sondern auch als Dichter in der metaphorischen Redeweise groß war, oft selber in den Bann seiner Metaphern geriet und sie in die Nähe von konkreten Utopien brachte. Wer hat Nietzsche ‚Mißverstanden‘: Alfred Rosenberg oder Thomas Mann? Ich glaube, keiner. Beide haben ihn auf ihre eigene Art verstanden.

Lily Braun, Zeugin der Zeit, berichtet aus den Jahren 1894/95. In einer kleinen Bohème-Weinstube sieht sie einen "satanischen" Dichter, einen großen, tiefbrünetten Mann, zu seinen Füßen eine "entführte dänische Gräfin". (Sie lassen sich als Stanislaw Przybyszewski, dem wir schon in einer von etwas später stammenden Betrachtung Leo Bergs neben Richard Dehmel als Repräsentanten des Jugendstils begegneten, und seine dänische Frau Ducha identifizieren.) "Mein Held!" begann er wieder, "das wird ein Kerl sein! Kein waschlappiger Schmachtfetzer, der die Weiber anhimmelt, sondern einer, der zupackt wie ich! /.../. Keiner, der den Lahmen Krücken schenkt und den Blinden Brillen, sondern einer, der beiseite stößt, was ihm im Wege steht. Oder meint ihr, das Gesindel um uns sei was besseres wert?! Glaubt mir, wenn wir nicht emporkommen, die Starken, die Hartherzigen, dann wird das Gewürm, das Junge wirft wie die Kaninchen, uns auffressen. Den Schwachen helfen

wünscht ihr mit dem verwässerten Christenblut in den Adern? Nein, sage ich: den Schwachen den Gnadenstoß geben, damit die Starken Platz haben!' (...). 'Es muß sich aber erst erweisen, wer die Starken sind', rief ich (d. h. Lily Braun, die damalige begeisterte und überzeugte Sozialdemokratin). 'Erweisen? Nein, schönste Frau, - wenn wirs nur von uns selber wissen,' antwortete er /.../.⁴⁶ Sagte es und ging nach Warschau, wo er einer der Begründer der modernen polnischen Poesie wurde.

Hat Przybyszewski Nietzsche mißverstanden, als er - trotz der Vermittlung durch eine dritte Person - Nietzsche beinahe zitiert? Ich glaube, nein. Er hat ihn auf seine Art, unter anderem nach dem Stand und nach der Anlage seiner sexuellen Potenz, verstanden und aufgrund seines Verständnisses Werke geplant und sein eigenes Leben stilisiert.

Heinrich Hart vermittelt übrigens auch noch frühere Nietzsche-Erlebnisse. Der neue "Zeitgeist" für die ehemaligen Naturalisten "wird am einfachsten durch den Namen Nietzsche gekennzeichnet. Über Nacht war der Philosoph der schrankenlosen Ichsetzung aus dem Dunkel ins hellste Licht getreten. Alle individualistisch-anarchistischen Bestrebungen empfangen durch ihn eine Art religiöser Weihe. Mit /.../ Begeisterung /.../ wurde er zum Führer der neuen Generation proklamiert, er oder vielmehr sein Werk /.../.⁴⁷

Und noch ein Erlebnis Lily Brauns: In einer Gesellschaft im Sommer 1892, in der sich auch Sudermann und Liliencron befanden, "sprach man über die Notwendigkeit, den Sozialismus durch den Individualismus zu überwinden, die Sklavenmoral durch die Herrenmoral." Einer der Gesprächsteilnehmer eiferte für das "Recht der Adelsmenschen", das darin bestehe, "sich zu behaupten, seine Persönlichkeit auszuleben (...): ,Sofern man eine hat', meinte Liliencron lakonisch."⁴⁸

Mit solcher Skepsis und Nüchternheit wird man dann nicht Jugendstilkünstler.

Die früheste Kunde von der Überflutung der Bewußtsein durch Nietzsche haben wir von 1886 in einem Brief von Hermann Conradi: "Der Keim zum Übermenschen liegt in jedem. Nur einem gelang die Tat: Nietzsche. - Er hat das dritte Testament geschrieben. Geht und lest seinen Zarathustra - !" ⁴⁹ - Laut Bruno Hillebrands Dokumentensammlung beginnt die begeisterte Aufnahme Nietzsches 1890, trotzdem dürfte der Satz Heinrich Harts, der damals schon dabei war, nicht unbedingt ein Gedächtnisirrtum sein: Zur Zeit des "konsequenten Naturalismus /.../ war das bißchen Sozialismus beinahe schon verbraucht, Nietzsche war noch nicht entdeckt."⁵⁰ Bis 1895 wurde Nietzsche immerhin allgemein bekannt. Damals beginnt schon ein interessierter junger Mann und künftiger Literat seine Entdeckungsreise in den höheren Sphären des Geistes:

"Aus den Notizen /Thomas Manns/ ergibt sich für die Datierung des Beginns seines Nietzsche-Studiums die Zeit um 1894/95." (Es geht um Jenseits von Gut und Böse und Der Fall Wagner.)

Über unserer dritten Ebene schwebte schon der Geist Nietzsches: was also den Inhalt des Jugendstils anbelangt. Die Stelle der Kunst und des Künstlers in der Welt der Menschen, die Funktion der Kunst, "die Welt des schönen Scheins" zu sein, die Forderung an und die Notwendigkeit für das Individuum, eine geistige Heimstätte über und außerhalb der alltäglichen Wirklichkeit zu finden, sind Zeugnisse nicht nur seiner Wirkung, sondern sogar der Übernahme seiner Lehren. In dieser Behauptung sehen wir uns in allen neueren und gegebenenfalls älteren Untersuchungen bestätigt, die sich mit Nietzsche und dieser Zeit befassen. "Seine Hauptfrage, die ethisch und ontologisch formuliert und immer wieder verschieden beantwortet wird (und die vereinfachend und mit reduziertem Bewußtsein formelhaft auch der Jugendstil stellt), ist die nach der Möglichkeit von 'schönem Leben' "⁵² (43) und: "Die regressive Magisierung und Mystifizierung der Kunst /bei Nietzsche/ wird im ästhetischen Bewußtsein um 1900 eine wichtige Rolle spielen. Kunst kann 'Ganzheit' des Lebens nämlich in der Verbindung der Duplizität apollonischen und dionysischen Strebens verwirklichen oder auf sie verweisen (auch in der reduzierten Form der Gebärde und des Zeichens)."

(47) "(...) wichtig allein ist, wie sehr Nietzsche" mit der Auffassung, wir haben nur den Schein und sollen auch nicht darüber hinausgehen, "/die/ ästhetische Sicht der Welt bejaht und wie tief sein Lebensgefühl dadurch bestimmt wird, daß er in einer rein fiktiven, gänzlich erdichteten Welt lebt und leben will, und daß neben dieser erdichteten Welt eine wahrere nicht einmal als die bessere und wünschenswertere erscheint."⁵³ "Nietzsches Lebenslehre steht auch am Beginn von Rilkes orphischem Werk. /.../. Lou Andreas-Salome vermittelte Rilke Nietzsches Einsicht, daß das Verhältnis von Geist und Leben unter dem Primat des Lebens gesehen werden muß. Sie bekannte sich zur Intensität des Lebensgefühls, zum voraussetzungslosen Leben, das auch den Schmerz nicht scheut. /.../. ,Einsamer, du gehst den Weg zu dir selber' und ,Bleibt der Erde treu', das sind die Wahlsprüche, die Rilke dem Zarathustra entnimmt."⁵⁴

Dies alles wird umgreifend als die Ästhetisierung des Lebens gekennzeichnet und könnte versuchsweise auch aus der Selbstbewegung des Geistes, richtiger gesagt: aus der Reaktion auf die Wirklichkeit und dem allgemeinen Geist der Zeit erklärt werden, also eine Deutung des Jugendstils abgeben, die auch ohne Nietzsche auskäme. (Natürlich wäre eine solche Deutung kaum befriedigend.) Es gibt aber einen weiteren Bereich, der unmittel-

bar auf Nietzsche zurückzuführen ist und nicht immer im Begriff des Jugendstils aufgenommen wird. Das ist die von Nietzsche bestimmte Art des Individuellen, das ‚Arteigene‘, die ‚instinktsichere‘ Persönlichkeit, verkörpert in Figuren und Schicksalen der literarischen Werke der Periode. Unsere vierte Ebene - eher vielleicht eine weitere Dimension - des Jugendstils heißt also: Überall, wo Nietzsches unmittelbare Wirkung um die Jahrhundertwende festzustellen ist, geht es um Jugendstil. Kurz gesagt: Nietzsches Wirkung in all ihren Formen ist Jugendstil, und beinahe ist auch die Umkehrung dieses Satzes wahr: Alles, was früher und heute als Jugendstil in der Literatur galt, geht auf Nietzsches Wirkung zurück oder hätte wenigstens einen anderen Inhalt und eine andere Form ohne ihn.

Der vom Naturalismus kommende Leo Berg hat im Bereich dieser vierten Ebene 1897 ein "großes Durcheinander" gesehen, ein "großes Durcheinander der sozialen und geistigen Verhältnisse. Wie macht man ein Ende der Pöbelherrschaft, der Macht der Zahlen, der Massen? Wie kommt wieder der zur Herrschaft geborene Mann zur Gewalt? Wie ein neuer Adel der Besten, der Vornehmsten und Edelsten zustande? Das ist die große Frage, die heute jeden ernsten Mann bewegt."⁵⁵ Später schafft man eine Ordnung in schwer einzuordnenden Erscheinungen dadurch, daß man sie auf eine gemeinsame Quelle zurückführt: Die Kunst zwischen 1900

und 1910 "begeistert sich /.../ an der Schönheit starker, voller, rauschender, ursprünglicher Lebenskraft, ungehemmter, alles Menschliche tief ausschöpfender Daseinsfreude, die einen Zug zur Verrücktheit, zu Wollust und Grausamkeit hat: Renaissance-menschen und geistverwandte Nachfahren /.../, Persönlichkeiten, die jenseits von Gut und Böse stehen und bewußt nur ihren geistigen und sinnlichen Trieben rücksichtslos leben: Exotismus der Sinne /.../ ist überhaupt stets eng mit ästhetischer Lebensanschauung verbunden."⁵⁶ Heute sieht man diese überwältigende Wirkung Nietzsches um die Jahrhundertwende so: "Nietzsche stachelte (die) Jugend mit den Wörtern ‚Genie‘, ‚Instinkt‘, ‚Heros‘, er proklamierte die Zweckfreiheit des Lebens, verherrlichte dessen rauschhaft-immanente Steigerungsfähigkeit. Er führte ein Leben außerhalb der Gesellschaft /.../. Das alles machte Eindruck auf die jungen Literaten um 1900, bestätigte ihren Individualtrieb, ihren Drang zum antibürgerlichen Abseits, zur exzentrischen Profilierung. Das aufkommende Massenzeitalter hatte parallel zu den Symptomen der Anonymität, der Auslöschung des Ich, des subalternen Funktionierens, der sozialen Verelendung die Gegenhaltung hervorgebracht."⁵⁷ Diese knappe Schilderung der psychischen und künstlerischen Situation halten wir auch deshalb für aufschlußreich, weil sie den Einfluß Nietzsches mit dem autonomen, auf gesellschaftliche

Impulse zurückführbaren Bewußtseinsprozeß zusammensieht, der ihm entgegengearbeitet hat, dadurch ihn erst ermöglichte und zugleich verstärkte.

Nur kurz wollen wir darauf hinweisen, daß sich dieser Einfluß natürlich nicht nur auf die Literatur beschränkt, sondern auch auf die bildende Kunst erstreckt. Man spricht gewiß zu Recht über "Endells ,Übermensen-Ornament' im Geiste Nietzsches"⁵⁸ und unser jüngst zitierter Gewährsmann sagt auch dies:

"Der Zarathustra ist eine Fundgrube manierterter Bilder, ist auch Signum des Ungeschmacks der Zeit."⁵⁹

Er denkt dabei sicherlich u. a. an Fidus, an seinen nackten Jüngling in der Morgensonne auf dem einsamen Felsen und einige andere seiner Bildvorwürfe, die in der Tat als Zarathustra-Illustrationen gelten könnten und denen in ihrem verschwommenen und für den niederen Geschmack effektvollen Symbolismus das Triviale und Kitschige nicht abzusprechen ist. Man fragt sich nur, ob das Vergleichbare in den verschiedenen Kunstmedien einen ganz anderen Eindruck macht oder ob dieses befremdend Absonderliche auch den in der Sprache verwirklichten Bildern Nietzsches anhaftet. Wahrscheinlich geht es hier um die schmale Grenze zwischen eigenartig Tragischem und Nur-Absonderlichem, zwischen Erhabenem und Lächerlichem.

Auf der anderen Seite dürfen wir den Einfluß von Philosophisch-Kulturhistorischem auf die Literatur nicht nur auf Nietzsche beschränken. Der Renaissance-

ce-Kult z. B., in seinen beiden Formen als nostalgische Sehnsucht nach einer todesnahen Kunst-Idylle etwa bei Hofmannsthal und als Huldigung vor den rücksichtslosen Kraftmenschen jenseits von Gut und Böse mit gutem Gewissen bei Heinrich Mann, geht natürlich auch auf Jakob Burckhardt zurück oder sogar überwiegend auf ihn, da bei Nietzsche diese Idee der Selbstverwirklichung des autonomen, instinktsicheren und hemmungslosen Menschen eigentlich nur am Rande auftaucht und hinter der Macht- und Willensäußerung der Rassen in ihrer barbarischen Phase beinahe unbemerkbar bleibt. Und wie sehr auch bei Burckhardt die ‚Nietzschesche‘, sogar in ihrer Konkretheit über sie hinausgehende sozialdarwinistische Vorstellung von den Beweggründen der Geschichte zu haben war, soll ein Satz von ihm zeigen (den er immerhin mit Berufung auf die Philosophie des Unbewußten von Eduard Hartmann formulierte): "Und nun ist das Böse auf Erden allerdings ein Teil der großen weltgeschichtlichen Ökonomie; es ist die Gewalt, das Recht des Stärkeren über den Schwächeren, vorgebildet schon in demjenigen Kampf ums Dasein, welcher die ganze Natur /.../ erfüllt, weitergeführt in der Menschheit /.../ durch Verdrängung resp. Vertilgung oder Knechtung schwächerer Rassen, schwächerer Völker innerhalb desselben Staates und Volkes."⁶⁰ Sonst hat einen der vielleicht wichtigsten Inhalte dieses Kults Leo Berg schon bei seinem Entstehen scharfsichtig

festgehalten: "Die Fürsten, Künstler und Gelehrten der Renaissance fühlten sich so sehr und handelten so bewußt als ein höheres Geschlecht, daß sie fast die Modelle dessen wurden, was man heute von Übermenschen träumt."⁶¹ Walther Rohn hat sicherlich recht, wenn er Renaissance-Kult und Jugendstil bindend zusammenfügt: "Die neue, exotisch-dekadente Begeisterung für die Renaissance erreicht oben darum eine solche Breite, weil sie auf ein Stadium des gesteigerten Persönlichkeitskultes, der entfesselten und verfeinerten Subjektivität trifft; der Individualismus ist unbedingter und höchster Lebenswert ohne jede Bindung als an das eigene Selbst."⁶² Wie die beiden im geistigen Leben der Periode nebeneinander da waren, zeigt eine Briefstelle Arthur Schnitzlers (vom 27. 7. 1891 an Hofmannsthal): "Gelesen wird mancherlei Burckhardt, Cultur der Renaissance, Goethe, Annalen, Lessings dramat. Entwürfe, Jonas Lie. etc. Besonders Nietzsche - zuletzt hat mich sein Schlußkapitel und das Schlußgedicht zu Jenseits von Gut und Böse ergriffen."⁶³

Eine so angesetzte und strukturierte Vorstellung des Jugendstils kann die Literatur der Zeit breiter erfassen, als das Begriff und Sachverhalt des Naturalismus oder des Expressionismus für die jeweils eigene leisten. Mit ihrer Heranziehung erscheint die Aufzählung der Namen im folgenden Satz im ersten Kapitel des Buches Herbert Lehnerts, das in der Anlage

wohl, in der konkreten Verwirklichung weniger dem hohen Anspruch genügt, die Literatur der Zeit um die Jahrhundertwende als die des Jugendstils darzubieten, berechtigt: "Der deutsche Jugendstil (zu dem /.../ nicht nur die kunstgewerblichen Kleinmeister, sondern auch Wedekind, George, Hofmannsthal, Rilke, Heinrich und Thomas Mann zählen) wollte das ‚Leben‘, den Vitalismus, in schönes Spiel verwandeln, über den ästhetischen Sinn in das Gefühl des Lesers eindringen. Ordnungsbegriffe, die in der Wirklichkeit fragwürdig geworden waren, sollten den schönen Schein des Lebens organisieren."⁶⁴ (22) Sogar eine andere Feststellung des Verfassers darf als diskutabel, wenn auch nicht in ihrem wertenden Inhalt ohne weiteres als akzeptabel, angesehen werden: Der Jugendstil "ist eine große Epoche, die sich in der Qualität ihrer literarischen Leistungen mit der der Klassik und Romantik messen kann, in der Fülle der Talente diese übertrifft. Sie wurde getragen von den Söhnen des bürgerlichen Zeitalters, die ihre Freiheit in der Literatur suchten." (8) Der Anwendung dieses breiten und im literaturhistorischen Denken m. E. verbindlichen Begriffs auf einzelne zeitbestimmende Autoren begegnen wir immer wieder. Heinrich und Thomas Mann - lesen wir - "haben gleichermaßen an einem /.../ zentralen Denkmotiv des ästhetischen Normensystems der literarischen Moderne um 1900 teil: /.../ einer Theorie der Kunst als einer neuen, den Zwangmechanis-

men und der Häßlichkeit des banalen Lebens entho-
ben, das Dasein überhöhenden bzw. deutenden Wirk-
lichkeit."⁶⁵ (89) Was Thomas Mann allein, übrigens
aufgrund der frühen Novellen, betrifft, sei festzu-
stellen "erstens ein Grundgestus, der sich zwar nicht
in der Proklamation eines Kultes der ‚Schönheit‘ er-
geht, wohl aber die Attitüde impassibler Verachtung
der Wirklichkeit als jenes Bereiches, in dem Dumm-
heit und Groteske des Daseins manifest werden, an-
nimmt. /.../. Zweitens wird deutlich, wie verfehlt
es wäre, Thomas Manns Selbstaussage, die irrationale
Lebens-Romantik Nietzsches habe er zu keiner Zeit
‚wörtlich‘ (XI, 110) genommen, ohne weiteres zu trau-
en. Zu offensichtlich bildet eben sie einen wichti-
gen Orientierungsrahmen seiner ersten erzählerischen
Versuche." (94) Über den Protagonisten von Ascanio
und Gioconda Hofmannsthals meint Wolfram Krömer: "Ab-
stand vom Leben, ästhetische Gestaltung des Lebens,
ästhetisch genießende Haltung und damit Steigerung
und gleichzeitig Überwindung des Lebens, das ergibt
sich als Ziel Ascanios"⁶⁶ (52), und über den lyri-
schen Helden und seinen Autor, Stefan George: "Auch
der Herrscher /Algabel/, den die Gedichte dieses Wer-
kes darstellen, ist dem Autor nicht nur in seiner
Vorliebe für die Absonderung von der Menge und für
die feierliche Gebärde verwandt, sondern offenbar
auch im genießenden Künstlertum. Er schafft zu sei-
nem eigenen und einsamen Genuß eine künstliche Welt,
/.../ unterirdische Gärten und Säle /.../." (111)

Selten hat ein literarisches Werk die Merkmale einer Periode in einer Vollständigkeit und Ausschließlichkeit dargeboten wie die Göttinnen Heinrich Manns (1903) die des Jugendstils. Die Anlage des Romans könnte gleich als ein Versuch angesehen werden, ein in dieser Klarheit nicht vorhandenes Ideenprogramm und eine theoretische Poetologie in der ästhetischen Praxis und den Traditionen der deutschen Literatur entsprechend beispielhaft zu verwirklichen. Die Trilogie ist nämlich ein Entwicklungsroman; die Dreiteilung entspricht den drei Lebensstufen oder besser: Seinsebenen der Heldin, der Herzogin Violante von Assy. Sie gestalten die drei Lebensformen, die für das Jugendstil-Weltbild in Frage kommen und/oder von der Jugendstil-Ideologie verkündet wurden und die insgesamt auf eine Konkretisierung der Anthropologie Nietzsches zurückgehen. Alle drei Stufen dienen der Selbstverwirklichung eines höheren Menschen, und die Richtung der Steigerung wird durch die Entwicklung der bestehenden Welt und der Schaffung einer fiktiven Wirklichkeit bestimmt. In dem Maße, wie die Heldin sich der Alltagswelt entzieht, kommt sie zu sich, zum Tiefsten und Höheren in sich selbst, zu ihrer wahren Persönlichkeit, vollbringt sie den "Willen zu mir selbst."⁶⁷ (432) Der erste Selbstfindungsversuch steht unter dem Zeichen des ,Willens zur Macht', aber unter einer falschen Voraussetzung: Sie will in vollem Bewußtsein ihres höheren Menschentums und der

Unerschlichkeit der Masse, der "willenlosen Leiber all dieser Geschöpfe", "eines Gewühls abgerissenen Lacks" (85), das in "Dummheit, Aberglauben und Trägheit" (86) lebt, ihren "Traum" verwirklichen, "über Schönheit und Stärke ein Reich der Freiheit aufzurichten". (91) Das geht mit eben diesen Massen nicht und ist ihnen nicht angemessen. Die erste Stufe ist also der Versuch, in der gegebenen Welt, sie verändert, tätig zu sein, und das ist von vornherein ein falscher Weg. Er muß an der Unfähigkeit der Massen scheitern, etwas anderes als Sklaven und gesichts- und substanzlose Kreaturen zu sein. Die anderen beiden Bereiche der Selbstverwirklichung sind demgegenüber Abstufungen einer im Sinne der Jugendstilideologie möglichen und wünschbaren oder sogar notwendigen Entfaltung. Die erste vollzieht sich mit dem Eintritt in die Welt der Kunst und der prunkvollen und gehobenen Künstlichkeit in einem Ambiente von durch ihre Instinkte und von der Kunst beherrschten Menschen. "Die Bilder /.../, die auf mich warten, sind unersetzliche Wesen. /.../. Das Leben von einigen tausend Menschen ohne Sinn und Schicksal ist uns /.../ völlig gleichgültig." (245) Diese Seinsstufe erweist sich zwar als reich an inneren Erlebnissen, jedoch als unvollkommen ohne eine Vereinigung der Kunst mit einer irrationalen und triebhaften Lebenssubstanz: Es gibt keine Kunst ohne Liebe. Auch 'Liebe' ist etwas mehr, als was das Wort ge-

wöhnlich bedeutet, also ein pars pro toto: ein Symbol für das Dionysische, das dann zum Vorherrschenden neben und über dem Apollonischen wird. Das ist ein in der ästhetischen Verwirklichung etwas schwieriges Unternehmen, „das Leben in Kunst zu verwandeln“. Es geht nicht so sehr im als eher am Menschen vor sich, auf jeden Fall geht es mit vollem Bewußtsein und nach seiner (des Autors) und ihrer (der Heldin) Absicht um etwas Höheres. "Mein Leben" - meint sie - "/.../ ist ein Kunstwerk, das schon vor meiner Geburt vollendet war: das ist mein Glaube. Ich habe es nur durchzuspielen, bis zu Ende." (476) Im Mittelpunkt und in der Erfüllung des Lebens der Herzogin von Assy bzw. in ihren Anforderungen an die Begleitfiguren ihres Schaltens und Waltens steht das ungenemmt Kreatürliche, der geheimnisvolle, gesellschaftsunabhängige Lebensgrund, das „Instinkt-sichere“. Das führt sie in die Nähe ihrer Schwester in der Fiktionswelt der Literatur der Zeit, in der soziale Unterschiede zur Wesensbestimmung des Menschen nichts mehr gelten, in die Nähe von Lulu in der Büchse der Pandora und zur letzten und höchsten Erfüllung, zur Todessehnsucht in Liebe, also zur Einheit von „Liebe und Tod“.

Das ist - wie gesagt - nur die Anlage, die Idee der Handlung und der Lebensweg der Protagonistin. Sonst aber machen jede Figur, jede Episode, jedes Moment, Landschafts- und Milieubeschreibung, Dialog, innerer

Monolog usw. Die Göttinnen zu einer Enzyklopädie des Jugendstils. Walther Rehm sagt dazu (er meint Jagd nach Liebe mit): Heinrich Mann "begeistert sich, unter dem Einfluß Nietzsches, in einen Exotismus der Sinne für das Große, Großartige, Schöne, Starke, Ver-ruchte, Lebendige, für das volle Gegenteil dessen, was ihm, dem Künstler, selbst fehlt, für Menschen, die, frei und sicher, nur um stark für sich allein, herrscherlich ihrem Ich, ihrem Wollen und Wünschen, ihrer Kunst zu leben, rücksichtslos, sich und die Welt genießend, auf den Höhen des Lebens wandeln und es auch meistern /.../." ⁶⁸ (40) Die beiden Ro-mane sind "Werke, in denen sich die grenzenlose Be-geisterung für den schrankenlosen Individualismus und für die Liebe in der sinnlichsten, dichtesten Form rauschhaft in einer wilden Hatz von bunten Bil-dern, paradoxen Gesprächen und schier unglaublich anmutenden Ereignissen voll Lebenswut austobt." (41) So z. B. gehört die Ahnenreihe der Herzogin und sie selbst in die Sparte 'Renaissancenkult als Gestaltung des Übermenschen'. Pierluigi von Assy hat "in Turin, Warschau und Neapel Allianzen ertändelt und Höfe ent-zweit. Die Königin von Polen war ihm hold, er brach-te ihretwegen fünf Schlachtizen um und ward halb tot gestochen. Wo er vorbeikam, da klingelte Gold in hellen Haufen. War es zu Ende, so verstand er neues zu machen. Sein Leben war voll Flitter, Intrigen, Duellen und verliebten Frauen. Er diente der Repu-

blik Venedig: sie ernannte ihn zu ihrem Proveditor für Dalmatien, und er regierte das Land wie die glückliche Cythere: unter Rosengewinden, mit erhobenem Kelchglas und den Arm um jene milchweiße Schulter. Er starb unter Scherzen, höflich, nachsichtig mit den Sünden der anderen und zur Reue über die eigenen nicht geneigt.

Auch Samsone von Assy stand in Diensten der Republik, als ihr General. Für eine kunstreich gegossene Kanone mit zwei Löwen darauf verkaufte er die Stadt Bergamo dem König von Frankreich. Dann eroberte er sie zurück, weil er auch den Cießer haben wollte, der drinnen saß. Aber die Erstürmung kostete ihn zu viele von seinen teuer bezahlten, reich und schön gerüsteten Soldaten; im Zorn ließ er die Kanone einschmelzen und den Künstler aufhängen./.../. Sein Leben war erfüllt von purpurnen Zelten auf verbrannten Feldern, den Rackelzügen nackter Knaben und Marmorbildern, besprengt mit Blut. Er starb stehend, eine Kugel in der Seite und auf den Lippen einen horazischen Vers." Durch das Leben von Guy und Gautier von Assy "wälzten sich Massen zerstückelter Leiber, verzerrter Häupter in Turbanen, bleicher Frauen mit flehend emporgehaltenen Säuglingen, in weißen Städten, die schaudernd hinabblickten auf blutgerötete Meere."⁶⁹ (13/14) Der Urahn, der Normanne Björn Jernside "ankerte im Ligurischen Meer vor einer Stadt, die ihm stark schien. Deshalb schick-

te er Toten hinein an Graf und Bischof: er sei ihr Freund, er wolle sich laufen lassen und im Dom begraben werden, denn er liege todkrank. Die dummen Christen taufte ihn. Der Trauerzug der Beinigten trug den Toten zur Kathedrale. Da sprang er aus dem Sarge, aus den Mänteln flogen Schwerter, es begann ein fröhliches Gemetzel unter den entsetzten Christenmännern." (14) "So wie diese fünf, waren alle Assy über die Erde geschritten. Sie alle waren Menschen der Entzweiung, der Schwärmerie, des Raubes und der heißen, plötzlichen Liebe. /.../. Überall empfanden die Schwachen, das weiche und feige Volk, ihre lachende Grausamkeit und ihre harte, fremde Verachtung. /.../. Sie waren unbedenkliche Abenteurer /.../, stolz und dürstend nach Größe /.../, blutbefleckte Halluzinierte /.../, und wie der Heide Björn Jernside so frei und unverwundbar." (15)

Das steht am Anfang des Romans als Grundlegung und Vorbereitung seiner Idee und Atmosphäre. Vor dem Eintritt in ihre dritte Lebensphase gedenkt die Herzogin wieder ihrer Ahnen, die diese höchste Seinsstufe ihr anscheinend vorgelebt haben: "Meine Väter! /.../. Ihre Begierden waren zahllos, wie meine. Sie trachteten, wie ich, nach allem, was wärmt, mündet, sich üppig anfühlt, erschlaft, reizt, selig macht. Und um alles zu besitzen, zerstampften und töteten sie alles, lachend, aus bloßer Liebe. wie ihre Augen geblitzt haben müssen! Sie waren gewiß rotwangig, mit

langen blonden Haaren und breiten Schultern. /.../. Sie brachen alle Verträge, trauten nur ihresgleichen, heischten Fürstentümer als Morgengaben, verhinderten die Ernten und triumphierten über ausgehungerte Städte. /.../. wie haben sie sie verachtet, die schönen, weichen Sklaven, über die sie hereingebrochen waren!" (487)

Die Grundvorstellung und der Wortschatz weisen direkt auf Nietzsche zurück. Er feierte auch die "Kühnheit vornehmer Rassen, toll, absurd, plötzlich, wie sie sich äußert, das Unberechenbare, das Unwahrscheinliche selbst ihrer Unternehmungen /.../, ihre Gleichgültigkeit und Verachtung gegen Sicherheit, Leib, Leben, Behagen, ihre entsetzliche Heiterkeit und Tiefe der Lust in allem Zerstören, in allen Wollüsten des Siegs und der Grausamkeit /.../"⁷⁰, ihm schwebte auch vor: "Stolz, Pathos der Distanz, die große Verantwortung, der Übermut, die prachtvolle Animalität, die kriegerischen und eroberungslustigen Instinkte, die Vergöttlichung der Leidenschaft, der Rache, der List, des Zorns, der Wollust, des Abenteuers, der Erkenntnis /.../, Schönheit, Weisheit, Macht, Pracht und Gefährlichkeit des Typus Mensch: der Ziele setzende, der ‚zukünftige Mensch‘."⁷¹ Nur besteht ein Unterschied zwischen den Visionen eines Philosophen, der Dichter ist, und den etwas verkrampften Vorstellungen einer Literatur, die der Mode folgt. Liegt das an Wörtern wie "große Verantwortung", "Typus Mensch"

und "der Ziele setzende" Mensch oder an noch weniger faßbarem und außertextlichem wie der Einsatz des Lebens? Schwer zu sagen.

Im Roman geht es in diesem Ton bis zum Schluß. In der Sterbensphase eines übermenschlichen Lebens in Kunst und Liebe spricht sich die Heldin mit dem Gedanken an ihre Ahnen Mut zu: "Ich war ebenso stark! Bin ich nicht die Tochter von Starken, in deren Lebensläufen sich die Körper der Besiegten häuften? Wie viele mußten wohl untergehen oder verkümmern, damit das Leben eines Assy frei, ungehemmt, groß und schön werde? Er hat sie nie gezählt! Er nahm sie hin, er hielt sich aller Opfer wert, er hatte den Mut dazu und das gute Gewissen!"⁷² (655)

Sogar das Zeitkritische im Roman artikuliert sich in den Kategorien Renaissance und Kunst. Ein Leben im Handeln sei nicht mehr möglich, als Ersatz bietet sich nur noch die Kunst an: "Du möchtest /.../ Großes tun und sonderbare Dinge erleben" - wird zu einem Knaben gesagt, der später noch der Partner der Heldin in ihrer Lebens- und Liebeserfüllung sein wird. "Aber begreife doch, daß dies alles durch die Kunst geschieht. Sieh doch, auch die Pracht der großen Zeiten - wer darf sie heute noch anlegen? Ein Maler." (392) An ihm wird auch eine Jugendstil-Pädagogik ausgeübt in dem Sinne, das einzig Wertvolle und Wirkliche im Leben sei die Kunst: "Jede seiner Vorstellungen soll ein schönes Bild sein, jeder seiner Gedankengänge

soll ins Reich der Kunst münden." (330) an ihm wird dann auch der Gegensatz Persönlichkeit - Masse, in dieser Konkretheit sogar nicht mehr Nietzschescher, sondern eher Langbehnischer Prägung, exemplifiziert: "Tausende bedrückter Sklaven" - sagt er, bevor er zu den Anarchisten geht - "wollen wir erlösen /.../. Wir sind entschlossen, der Freiheit und dem Rechte der Persönlichkeit unser Leben darzubringen und rufen zum Kampfe auf gegen den Sozialismus, der sie beide vergewaltigt." (615) Die Außenwelt ist auch sonst die Stätte der Vergewaltigung des Menschen und die Rettung davor, also das Fluchtziel, ist die Kunst: "Vor den Vergewaltigungen durch Menschen" - sagt eine Frauenfigur des Romans - "bin ich zu ihnen /den Kunstwerken/ geflüchtet, die so feierlich zu mir sprechen, und dabei so innig. Ich verschwinde in ihnen, ich vergesse den Menschen, der ich war, und wie mißhandelt und entwürdigt er von andern Menschen war, - und es bleibt von mir nichts übrig, als das Gefühl, erwärmt im Sonnenschein der Bilder." (408)

Der Roman ist aber nicht nur im Ideellen sozusagen eine literarische Aufarbeitung der Philosophie und der Anthropologie des Jugendstils; er ist auch in den äußeren Merkmalen, die wir in den ersten beiden 'Ebenen' zu nennen versuchten, eine reichhaltige Fundgrube jugendstilhafter Stilgesten und Gestaltungsmomente. Jedes Landschaftsbild, sowohl der unberührten als auch der gestalteten Natur ist im Sinne ei-

ner Welt des schönen Scheins stilisiert; von beiden gibt es eine reichliche Fülle, und dieser Reichtum ist selbst ein Charakteristikum des Periodenstils. Ohne weitere Analyse wollen wir nur je ein Beispiel anführen; sie sprechen ohnehin für sich. Nur bei dem ersten weisen wir auf die bezeichnende Stilisierungsweise des Jugendstils, zunächst in der bildenden Kunst und in ihrer Nachfolge auch in der Literatur, hin: auf die Annäherung der unbelebten Natur und der lebendigen Welt (Tier und Mensch), so daß bei im Sinne des Periodenstils gelungenen Bildern die beiden Bereiche durch Stilisierung ausgeglichen werden. Eine Einheit bildet sich durch Vermenschlichung der ersten und die Enthumanisierung der letzteren.

"Wenn sie an den blauen Tagen nach ihrem Garten übersetzte, so fuhr die Sonne mit ihr, als ein goldener Reiter. Er saß auf einem Delphin, der trug ihn von einer Welle zur andern. Und er landete mit ihr, und sie spielte mit ihrem Freunde. Sie haschten sich. Er erkletterte einen Maulbeerbaum oder eine Fichte; seine Tritte hinterließen lauter gelbe Spuren. Dann ward aus ihm ein Hirte, er hieß Daphnis. Sie selber war Chloe. Sie wand einen Kranz von Veilchen und krönte ihn damit" usw. (18) Und dann eine typische ‚Parksszene‘: "Sie wanderte rastlos umher vor den beschnittenen Steineichen. Manche ihrer Wände sah sie weißüberrieselt, und voll großer blasser Tropfen, die Rosen waren; vor andern hielt mit ausgebreitetem

Schleier die Finsternis wache. Schimmernd und leicht stand der Springquell im weiten, silbern überperlten Himmel. Aus den großen Schalen auf der Balustrade floß mit dem Schlinggewächs ein Bach von silbernem Licht ohne Laut die Terrasse hinab. Er verbreitete sich drunten über die schlafenden Kronen der Oliven, er durchrann den Irrgarten des Weins, und ergoß sich ins Tal und in die Ferne. Steinerne Inseln, Kränze gleißender Gärten schwammen in ihm, und er brach sich an starren Mauern von Zypressen." (477) Fiktive Kunstbilder werden beschrieben oder Bildentwürfe entwickelt, die alle betont Jugendstilcharakter haben. Ein Maler sagt, wie er die Hand einer Frau malen will: "in dem Augenblick, wo sie den braunen Kopf eines Knaben streichelt, der unter ihrer trägen Liebkosung zittert und keucht, oder wie sie die zerrupften Blätter einer dunklen Rose hinausstreut in einen schwülen Wind ... Wo sehe ich dagegen die Hand der Herzogin? Auf der bilderreichen Wölbung einer köstlichen Vase. Sie gleitet an den Profilen der Figuren entlang. Die Mänade taumelt, die Nymphe lacht, und ein Widerschein ihres ewigen Prangens fällt auf die vergängliche Hand." (285) Die Vorstellungswelt des Autors ist also so sehr auf den Zeitgeschmack fixiert, daß sogar das, was er durch den Mund des Malers ablehnt oder wenigstens als weniger gestaltungswürdig erachtet, unzweifelhaften Jugendstilcharakter hat. Diese Welt und Vorstellungswelt ist dann so ausschließlich durch eine ein-

zige Art Bildhaftigkeit bestimmt, daß wir bei einem Satz, in sich betrachtet, nicht wissen könnten, ob er eine fiktiv-lebendige Figur beschreibt (das tut er) oder die Wiedergabe einer zeitgemäßen Buchillustration ist: "Sie wartete, am Geländer steif aufgerichtet, mit herabhängenden Armen, den Kopf im Nacken." (477)

Eine Konzentration und Intensität der Merkmale des Periodenstils (im weiteren Sinne) zeigt das erste Kapitel des dritten, des "Venus"-Bandes, das in dieser seiner Eigenart kaum zu überbieten ist. Hier haben wir alles auf der höchsten Stufe beisammen: dionysische und apollonische Figuren und Ensembles, die andere Art der Stilisierung, nämlich die Mythologisierung von als erlebt hingestellten Menschengestalten, wo der Pan die Szene beherrscht - "ein struppiges Tier, brünstig und gefräßigen Blicks" (493) - der zugleich aber als der wirkliche Sexualpartner der Heldin akzeptiert werden soll, auch eine Darstellung des im Vergleich mit der Heimatkunst ganz anders, aber gleich wirklichkeitsfremd stilisierten Bauernlebens, bildhafte Frauenfiguren, die nur in ihrer symbolischen Funktion als Verkörperungen der erotischen Sinnlichkeit da sind und nicht zuletzt eines der beliebtesten Motive des Jugendstils, die Einheit von Liebe und Tod. Dieses Motiv erscheint übrigens im Roman mehrfach und in vielfältigen Formen, auch in seiner Variante 'Kunst und Tod' ("es

wäre ein zu glücklicher Tod, hier inmitten der Tröstungen meiner lieben, lieben Kunstwerke", 408), und hier haben wir auch seine meines Wissens gegenständlichste Sinndeutung, eine Erklärung, die beinahe einen Anspruch auf psychologische Konkretheit erheben kann, aus Dichterhand: "Das Sausen ihres aufgепёitschten Blutes muß jetzt alles übertönen. Sie hat sich, in der erkünstelten Kälte ihrer Einzigkeit, die männliche Liebe so lange versagt! Nun verlangt sie auf einmal eine ganze Sättigung. Die Unmöglichkeit, satt zu werden, wird beide in Traurigkeit stürzen, ihn und sie. Und die Wut, dennoch Satttheit zu erreichen, wird in den Wunsch verlaufen, zu sterben, oder einander zu töten." (466) Letzteres geschieht dann, gleichsam als ein Abschiedsgruß an den Jugendstil, im Roman Die kleine Stadt.

Der Jugendstil hat viele Gesichter und viele Schichten; sie alle erscheinen in Die Göttinnen. Die Grundzüge sind aber nicht zahlreich und überall die gleichen: die Flucht in etwas anderes, als was die alltägliche Welt bietet und ihre allgemein akzeptierten Gesetzmäßigkeiten sind und darüber hinaus, zugleich dadurch und darin, die Wirkung Nietzsches. Die Herzogin Assy flieht in die Schönheit und die Kunst aber zugleich in eine andere Erlebniswelt, in ein Bestimmte durch etwas anderes, als was als Bestimmendes für die Menge gilt, in das Be-

stimmtsein durch das irrational Instinktmäßige. Das läßt sie als eine Schwester Iulus im Erdegeist und in der Büchse der Pandora erscheinen; uns darf nicht stören, daß bei Wedekind die Schönheit oder die Kunst als Fluchtorte des gesellschaftsmüden oder vor dem Gesellschaftlichen verschreckten Menschen nicht ins Bild treten. Nietzsche ist auch hier gegenwärtig, diesmal im "Tier", das "mit Gebrüll und Ungewitter, / Dem Menschen mörderisch an die Kehle springt"⁷³(235), es tritt "Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier" (236) auf, der Tierbändiger des Prologs (und dann das ganze Stück) zeigt die "Schlange", "die Urgestalt des Weibes".(237) Nietzsche ist nicht nur gegenwärtig, er herrscht im Doppelstück: in seiner Hauptfigur, in der das Tierische, das Triebhafte, das Zerstörerische und Selbstzerstörerische durch das hemmungslose Ausleben des Tiefsten und Bestimmenden im Menschen gezeigt wird - bzw. das, was der Philosoph oder eher sein dichterischer Jünger dafür hält. Ähnlich verhält es sich im Marquis von Keith, in dem der Instinktsichere im Kampf mit der durch Rationalität des Geldes und der gesellschaftlich sanktionierten Sitten gesteuerten Bürgerwelt steht, in diesem Kampf triumphiert und untergeht. Dies hat schon anhand des Erdegeists der Beobachter der Szene festgestellt, ohne das Wort, geschweige denn den Begriff 'Jugendstil' zu kennen, er mußte noch mit 'Individualismus' auskommen: "Eine Personifikation der Sünde,

die inkarnierte Anarchie, ein weiblicher Don Juan, ein erotischer Würgeengel von so ursprünglicher Zerstörungssucht, daß ein Grauen von ihr ausgeht, wie von etwas Überirdischem. /.../ Unschuld in der Sünde /.../. Die elementare Gewalt der Leidenschaft mit den grollenden und wühlenden Untertönen macht die Tragödie zu einer der interessantesten Schöpfungen der neuesten Zeit."⁷⁴ Und wenn wir schon bei Leo Berg sind, führen wir noch eine andere Stelle von ihm an, diesmal über Stanisław Przybyszewski, über die vielleicht markanteste Figur in der Szenerie des "vitalistischen Jugendstils"⁷⁵, dem wir schon bei unseren Wanderungen auf dem Gefilde der Nietzsche-Jüngerschaft eher anekdotisch begegneten: das "Duett von sexuellem Hochmut und Wegwurf, diese Orgien von Begierden und Selbsterniedrigungen vervollständigen das Bild des modernen Individualismus, der mit dem stolzen Verbrecher begann, um mit den wüsten Phantasien eines Erotomanen zu endigen."⁷⁶

Wir wollen noch einen Blick in eine ganz andere Richtung werfen, der uns jedoch nicht über das breite und weite Gefilde jugendstilrelevanter Gewächse hinausführt. Nicht nur die frühen Novellen Thomas Manns, von denen schon in diesem Sinne im Rahmen eines Zitats die Rede war, können mit dem Jugendstil in Zusammenhang gebracht werden: Sein ganzes Schaffen bis zum Tod in Venedig ist ein Stück Ju-

gendstil. Dazu macht es seine Grundidee von den zwei Welten, deren eine die des Künstlerischen ist. Daß sie nicht die als einzig möglich gesetzte ist, daß sie sogar gegebenenfalls nicht einmal als die eindeutig und ohne Abstrich höhere erscheint, daß sie also kein erlösungsbringender Fluchtort, sondern eine Gegenwelt ist, ändert nichts an der ästhetisch gestalteten Lebensvorstellung, daß sie eine subjektiv existierende eigene und für einen Teil der Menschheit die einzig adäquate und die andere eine innerlich unannehbare, also für jenen Teil der Menschheit eine unmögliche, ist. Auch das geht natürlich auf Nietzsche zurück, und nicht nur das symbolträchtige Detail, daß diese doch menschenwürdigere innere Lebenswirklichkeit sich in der Irrationalität der Musik und zwar in der des Tristan, auf dem Klavier gespielt, gleichsam materialisiert. Meinte doch der Philosoph, er sei Wagnerianer gewesen "von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des Tristan gab /.../" und: "Dies Werk ist durchaus das non plus ultra Wagners."⁷⁷ Im Gültigkeitsbereich dieser eigenen, die Überspanntheit und Einseitigkeit vermeidenden, (fast würden wir sagen) ,realistischen' Jugendstilhaftigkeit sind wir mit der Feststellung einverstanden: "/.../ man gerät mit ,Fiorenza' in das Zentrum eines Versuches Thomas Manns, der Nietzsche-Adaption des Bruders eine eigene Übersetzung entgegenzustellen, die offenbar das Ziel verfolgte",

das Einseitige bei Heinrich Mann "komplexer zu entfalten."⁷⁸

Der Jugendstil hat aber nicht nur eine breite horizontale, sondern auch eine erkennbare vertikale Dimension. Mit anderen Worten: Der Expressionismus ist keineswegs eine Reaktion auf die Aktion Jugendstil, wie es mehr oder weniger im Falle des Umschlages des Naturalismus in Jugendstil (und Heimatkunst) war, sondern seine Fortsetzung mit einigen anderen Parametern. Zu diesen gehört unbedingt die Gesellschaftsbezogenheit der 'anderen Welt', indem sie eine direkte, ohne die Vermittlung des Schönen oder des Künstlerischen erfolgte Zurücknahme der wirklichen war oder eine Utopie dazu, d. h. eine andere in ihrem eigenen Element: Die Welt der Poeten sollte also auf die wirkliche einwirken. Andererseits aber war der dichterische Idealtyp kaum ein anderer als im Jugendstil: Der Neue Mensch war auch ein Einsamer, Höherstehender, einer, der den Massen gegenübergestellt wird, ein Dichter-Führer, eine Art Übermensch, immerhin mit vorübergehender - nämlich bis zum Scheitern während - pädagogischer Funktion. Bei einigen frühen Expressionisten wie Georg Heym oder Ernst Stadler ist der etwas zweifelhafte Expressionismus eher ein später Jugendstil eigener Art. Nietzsches Wirkung im Expressionismus bei den einzelnen Dichtern und in einzelnen Motiven hat Gunter Martens herausgearbeitet,⁷⁹ dazu ist höchstens soviel

hinzuzufügen, daß uns Inhalte als wichtiger erscheinen, die zwar in unterschiedlicher Abfärbung, aber in der ganzen Breite übernommen wurden, weiterlebten oder aufgrund ähnlicher gesellschaftsbezogener Erfahrungen als einzelne formelle oder thematische Reminiszenzen neu entstanden. Solche Inhalte sind z. B. die Trennung zwischen Kunst und Gesellschaft bzw. eine Ablehnung des Einflusses der Kunst auf die Gesellschaft in der Zeit vor 1914, wie es in der Aktion festzustellen ist und gegebenenfalls in der Tat als ein weiterlebendes Moment des Jugendstils aufgefaßt wird.⁸⁰ (24) Der Protest gegen die bestehende Welt unterscheidet sich gegebenenfalls auch nur hauchdünn vom jugendstilhaften durch die stärkere Konkretetheit und die Theoriefreudigkeit wie z. B. Beim frühen Ludwig Rubiner: Er spricht von "Zivilisation" als von "immense(r) Akkumulation von industriell erzeugten Gegenständen und (von) administrative(r) Perfektionierung von Herrschaft, der ein profilloser angepaßter Menschentypus entspreche." (25)

Wichtiger noch als das Weiterleben des Jugendstils im Expressionismus sind für unsere Belange andere Bewußtseisinhalte und ihre literarisch-sprachlichen Formen, die im Geiste und zur Zeit des Jugendstils entstanden und dann als ein Erbe über den Expressionismus hinaus organische Bestandteile des literarischen Bewußtseins und der literarischen Formsprache geworden sind.

Zunächst fallen im Jugendstil als Sprach- und Stilformen die Begriffspaare auf, die entweder als Gegensatzbegriffe zwei Hälften von etwas Ganzheitlichem und infolgedessen in ihrer Verbindung ein Ganzes oder als Begriffe auf der gleichen Ebene des Erlebnisses durch die wechselseitige Stärkung eine Steigerung der Lebensintensität zu tragen berufen sind. (Wenn sie nicht einfach durch die Mode hervorgerufene dichterische Sprachautomatismen bzw. -gesten sind; das gibt es natürlich auch.) Sie sind weder in ihrer Form noch in ihrem Inhalt Erfindungen des Jugendstils; sie halfen vielmehr zur Fixierung der eigenen Welterfahrung, vorgeprägt durch Nietzsche und alle anderen Autoren von weltanschaulichen Bewußtseinsinhalten über Tönnies, de Lagarde, Langbehn und dann weiter hin bis Spengler. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß das Denken in gegensätzlichen Begriffspaaren und die ihm entsprechende Weltkonstruktion auch in den Geisteswissenschaften theoretische Methode war: "die konkrete ökonomisch-soziale Problematik der Kultur erscheint (bei Georg Simmel)" - schreibt z. B. Georg Lukács - "als Erscheinungsweise einer allgemeinen ‚Tragik der Kultur überhaupt‘. Diese beruht nach der Simmelschen Darstellung auf dem Gegensatz von ‚Seele‘ und ‚Geist‘, auf dem Gegensatz der Seele und ihrer eigenen Produkte und eigenen Objektivationen."⁸¹ Wir wollen als Illustration noch einige Sätze zitieren, weil sie in ihrem Spannungsbogen damalige Gegenwart und spätere Zu-

kunft, ästhetischen Besitz und die nachgelassene Erbschaft ganz im Sinne unserer gegenwärtigen Betrachtung miteinander verbinden. (Es geht darin übrigens um Hesse:) "Handlungskonflikte werden kann gesellschaftlich-geschichtlich vermittelt, sondern erscheinen als Ausdruck von überhistorischen Polaritäten: Natur und Geist, Eros und Logos, Leben und Kunst, Weibliches und Männliches, Masse und elitärer Einzelner. Derartige Paarbegriffe sind älteren lebensphilosophischen Ursprungs, sind zumeist schon vor dem Krieg in den breiten Strom konservativer Kulturkritik eingegangen, finden früh schon unter dem Aspekt

der Künstler-Problematik eine wesentliche Durcharbeitung bei Th. und Heinrich Mann (auch bei Hofmannsthal) und werden nun nach dem Krieg von Hesse einerseits popularisiert, andererseits exotisch und tiefenpsychologisch ausgefüllert."⁸²

Von den homogenen Begriffspaaren hat zur Zeit des Jugendstils vielleicht ‚Liebe und Tod‘ die größte Signifikanz erreicht, sie konnte auch sogar werkgestaltend sein wie Kilkes Weise von Liebe und Tod zeigt. ‚Kunst und Leben‘ kann beides, homogen oder konträr sein, nämlich Leben in Kunst wie in den Göttinnen oder Kunst dem alltäglichen Leben entgegengesetzt wie z. B. in Caesar Flaischens Zarathustra-imitation Jost Seyfried (1905). Von den eindeutig konträren Verbindungen, den polaren Begriffspaaren, ist ‚Bürger und Künstler‘ beinahe mit dem Begriff

„Jugendstil“ identisch. Zugleich aber hat es auch vor und nach dem Jugendstil eine zentrale Bedeutung im Denken der Zeit und in der Vorstellungswelt der Literatur: im literarischen Bewußtsein und im Formbereich der Literatur.

Der „Künstler“ an sich war seit Nietzsche oft und annähernd das, was das Wort in ursprünglicher Bedeutung aussagt. Als antinomisch verwendete Begriffe setzten die beiden Wörter jedoch zur Zeit des Jugendstils in den meisten Fällen schon ideelle inhaltliche Grundpfeiler und verkörperten kompositorisch tragende Streben, über ihren eigentlichen Wortsinn weit hinausgehend. Auf jeden Fall müssen wir uns auch bei der Begegnung mit der einfachen Verwendung des Wortes „Künstler“ für eine erweiterte Bedeutung offen halten: Bei Nietzsche kann es als eine mögliche Konkretisierung für „Übermensch“ stehen. Er sagt z. B. über die Gestalt des Prometheus bei Äschylus und Goethe, der im strengen Sinne keineswegs Künstler war: „Das herrliche ‚Können‘ des großen Genius, das selbst mit ewigem Leide zu gering bezahlt ist, der herbe Stolz des Künstlers /.../.“⁸³ Auch bei dem unvergleichlich simpleren Langbehn ist er die Veranschaulichung des nationalen bzw. volkstümlichen Geistes, der Individualität und der Totalität im Gegensatz zum Spezialistentum, also zum 19. Jahrhundert: Der Künstler soll „der höchste und reinste, der freieste und feinste Ausdruck des volkstümlichen deutschen

Geistes" sein, "Sein /Rembrandts/ Empfinden wurzelt im niederdeutschen Geiste und seine Anschauung erhebt sich zur vollen Höhe des Individualismus."⁸⁴ (76) und: "/Weltmann und/ Künstler /.../ leben beide in und aus dem Ganzen; beide sind dem heutigen Spezialistentum schnurstracks entgegengesetzt." (81)

In der konkreten Gegenüberstellung - etwas davon hatten wir schon in unserem (Langbehnschen) Zitat, nur steht da für ,Bürger' ,Spezialistentum' - verflüchtigt sich dann der soziologische Sinn der beiden Wörter, der des ,Bürgers' noch mehr als der des ,Künstlers' und umso mehr, je mehr wir uns vom zentralen Bereich des Jugendstils oder vom Jugendstil zeitlich entfernen. Eine allgemeine Beschreibung dessen, was auf der ,Künstler'- und was auf der ,Bürger'-Seite beheimatet ist, wäre schwer zu leisten, weil die Inhalte und das innere Verhältnis des Autors zu der jeweils einen Seite sich von Autor zu Autor und sogar von Werk zu Werk desselben Autors ändern kann. Es kann sogar vorkommen, daß der ,Bürger' in seinem äußeren Beruf ein ,Künstler', wenigstens ein Schriftsteller ist, wie Aschenbach in der ersten Hälfte des Tods in Venedig. Im Marquis von Keith stehen auf der einen Seite ein phantasievoller, ungebundener, hemmungsloser, ,instinktsicherer' Mensch, und als solcher ein ,Künstler', auf der anderen zum Teil echte Bürger im soziologischen Sinne des Wortes, wir könnten beinahe ,Bourgeois' sa-

gen. Viel später, nämlich 1930, betont Franz Werfel, der „Künstler“ als Idealtyp sei nicht Künstler (er spricht hier übrigens vom „Retter der Welt des Menschen“): „Ich meine /mit ‚Künstler‘/ nicht den Künstler, nein, ich meine den seelisch-geistig bewegten, den erschütterlichen, den rauschfähigen, den phantasievollen, den weltoffenen, den sympathiedurchströmten, den charismatischen, den im weitesten Sinne musikalischen Menschen.“⁸⁵ Wir wollen hier noch einige Meinungen von Forschern und Autoren zu dieser Frage bringen.

„Der ästhetische Typus im Zeitalter der bürgerlich-demokratischen Welt muß sich ein neues Reich der Phantasie, eine von nüchterner Zweckhaftigkeit gelöste ästhetischen Lebensanschauung erst schaffen, um die geistige Befreiung von den Fesseln und dem Banal-sentiment seines Standes zu ermöglichen. So ruft der intellektualisierte Bürger als seinen Gegentyp den Dandy, den Bohemien, den modernen Ästhetiker hervor.“ Das könne dann etwas „Zwiespältiges in /der/ höheren Kultur des Bürgertums“ werden, wie bei Thomas Mann „als schwere persönliche Schicksalproblematik.“⁸⁶ Walther Rehm spricht – übrigens dem „Philister“ gegenübergestellt – von der „Sphäre des Überreifen, Kranken, Überzüchteten, Aristokratischen“, von Menschen bzw. Kunstfiguren, für die „im Ästhetischen der einzige Lebenswert“ liege.⁸⁷ Wie allgemein diese Zweitteilung auch außerhalb des strenggenommenen

Jugendstils war und wie weit ihre Grenzen werden können, zeigt ein autoraler Kommentar aus dem frühen Werk Erwin Guido Kolbenheyers. Bei ihm steht für ‚Künstler‘ "Vollnatur" und für ‚Bürger‘ "Halbnatur":

"Überwältigende Erlebnisse einer Vollnatur tragen das Antlitz des Traumes, sie betäuben den Kraftvollen für ihre Stunde, Ihm, der mit hundert Sinnen alles umklammert, was in der Bahn liegt, da seine Brust weit ist für hundertfältiges Leid, für hundertfältige Lust, hebt sich ein neuer Tag aus dem Traume, der, herrlicher als der alte war, die verborgenen Knospen entfaltet und heimliche Wässer entquillen läßt.

Das Überwältigende erhöht den Kraftvollen wie schwelende Erdfeuer die Bergesgipfel.

Sie sind die Kornhalme, die vom Sturme getroffen am Boden bleiben und kümmerlich der Sichel entgegenreifen. Sie sind der Zorn des Schnitters, der Gram des, der sie säte.

Hat sie die Lust erfaßt, so sinken sie taumelnd ins Moor; hat sie der Schmerz gewürgt, so tragen sie fortan Sack und Asche.

Sie können nicht gestalten, nicht mit offenen Augen träumen."⁸⁸

Über den zeittypischen Begriff ‚Ganzheit‘ nachsinnend, zeigt uns Hans Hinternäuser eine überraschende Gegenüberstellung, die zwar vom hier behandelten Gegensatz nicht zu trennen, zugleich aber zur überwölbenden Vorstellung, zur Spaltung der menschlichen

Welt und der inneren Welt des Menschen zuzurechnen ist: "/.../ im Kentauren erfüllt sich exemplarisch die wechselseitige Potenzierung von Mensch und Tier, die Einheit von Kraft und Erkenntnis in der gleichen, mehr-als-menschlichen Person. Durch diesen Zuwachs an Urkraft /.../ - und nun stoßen wir mitten ins Zeitbewußtsein vor - konnte der Kentaure zum Gegen-symbol der Dekadenz werden."³⁹ - Wir bringen noch eine umfassende, wortreiche und ausladende Schilderung der Spaltung von Oswald Spengler. Sie hat natürlich auch ihre eigene Art, die insofern doch nicht ganz 'eigen' ist, daß sie einiges mit der Instinktsicherheit und dem Renaissance-Übermens-
schentum zu tun hat. Zugleich müssen wir erkennen, daß nicht nur ihre Elemente, sondern auch ihre ne-
gative Wertung dessen, was hier zum 'Künstlerischen' geschlagen werden könnte, in der Literatur seiner
Zeit, der 20er Jahre, ihre Entsprechungen hat. "Es
gibt geborene Schicksalsmenschen und Kausalitäts-
menschen. Der eigentlich lebendige Mensch, der Bauer
und Krieger, der Staatsmann, Heerführer, Weltmann,
Kaufmann, jeder, der reich werden, befehlen, herr-
schen, kämpfen, wagen will, der Organisator und Un-
ternehmer, der Abenteurer, Fechter und Spieler, ist
durch eine ganze Welt von dem 'geistigen' Menschen
getrennt, dem Heiligen, Priester, Gelehrten, Ideal-
isten und Ideologen, mag dieser nun durch die Gewalt
seines Denkens oder den Mangel an Blut dazu bestimmt

sein. Lösen und Wachsein, Takt und Spannung, Triebe und Begriffe, die Organe des Kreislaufs und die des Tastens (d. h. das Triebhafte und „bloß“ erfahrende) - es wird selten einen Menschen von Rang geben, bei dem nicht unbedingt die eine Seite die andere an Bedeutung überragt. Alles Triebhafte und Treibende, der Kennerblick für Menschen und Situationen, der Glaube an einen Stern, den jeder zum Handeln Berufene besitzt und der etwas ganz anderes ist als die Überzeugung von der Richtigkeit eines Standpunktes: die Stimme des Bluts, die Entscheidungen trifft, und das unerschütterlich gute Gewissen, das jedes Ziel und jedes Mittel rechtfertigt, das alles ist dem Betrachtenden versagt. Schon der Schritt des Tatsachenmenschen klingt anders, wurzelhafter, als der des Lenkers und Träumers /.../.“⁹⁰

Die Spaltung der menschlichen Welt ist die leitende Idee der Jahrhundertwende und ist die signifikanteste Reaktion auf die Bedrohung, die für die Integrität des Menschen von der Erscheinungswelt und dem Inhalt der modernen Industriegesellschaft ausging. Sie wurde vom Jugendstil in die Welt der Literatur eingebracht und ihre zentrale Stelle für Jahrzehnte verankert. Das ist seine bedeutendste Leistung.

Anmerkungen

- 1 Zitiert bei Jost Hermand: Jugendstil. Ein Forschungsbericht (1918-1962). - Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte, Jg. 38 (1964), S. 70-110, 273-315 aus: Fritz Schmalenbach: Jugendstil, Würzburg 1935. S. 84.
- 2 Dolf Sternberger: Über den Jugendstil und andere Essays, Hamburg 1956. S. 12.
- 3 Erich Ruprecht, Dieter Bänsch (Hrsg.): Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910, Stuttgart 1970. S. VII.
- 4 Hans Hinterhäuser: Fin de siècle, München 1977. S. 141.
- 5 Hans-Christoph Blumenberg: Kleine Fluchten. - Die Zeit, Jg. 38, Nr 15 (8. 4. 1983), S. 41.
- 6 Hermann Bahr: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg, Stuttgart, Berlin u. a. 1968. - Bei unmittelbar nacheinanderfolgenden Zitaten aus der selben Quelle

bringen wir die Seitenzahlen im Haupttext in ().

- 7 Hans Hinterhäuser: *Fin de siècle*, w. o., S. 141.
- 8 Josef Hofmiller: *Hofmannsthal*. - In: J. H.: *Zeitgenossen*, München 1910. S. 249.
- 9 Julius Langbehn: *Rembrandt der Erzieher. Von einem Deutschen*, Stuttgart 1936. 85.-90. Tausend, S. 92.
- 10 Hans Hinterhäuser: *Fin de siècle*, w. o., S. 72.
- 11 Wilhelm von Polenz: *Sühne. Gesammelte Werke*, Bd 5, Berlin 1909.
- 12 Felix Hollaender: *Der Weg des Thomas Truck*, Berlin o. J. S. 230.
- 13 Jost Hermand: *Jugendstil*, w. o., S. 313.
- 14 Horst Fritz: *Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels*, Stuttgart 1968.
- 15 Walter Benjamin: *Rückblick auf Stefan George*. - In: W. B.: *Lesezeichen*, Leipzig 1970. S. 114/115.

- 16 Friedrich Ahlers-Hestermann: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1981. S. 26.
- 17 Janos Frecot, Johann Friedrich Geist, Diethart Kerbs: Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München 1972. S. 237/238.
- 18 Jost Hermand: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende, Frankfurt 1972. S. 71.
- 19 Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Hrsg. von Henriette Beese, Frankfurt a. M. 1975.
- 20 Herbert Lehnert: Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus, Stuttgart 1978. S. 157/158.
- 21 Renate Werner: "Cultur der Oberfläche". Zur Rezeption der Artisten-Metaphysik im frühen Werk Heinrich und Thomas Manns. - In: Bruno Hillebrand (Hrsg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. I. Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963. II. Forschungsergebnisse, Tübingen 1978. Bd II, S. 102.
- 22 Hans Hinterhäuser: Fin de siècle, w. o.

- 23 Peter Szondi: Das lyrische Drama, w. o., S. 310/311.
- 24 Leo Berg: Der Übermensch in der modernen Literatur. Ein Kapitel zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, Paris, Leipzig, München 1897. S. 173. - Hervorhebungen in Zitaten ohne Vermerk stammen vom Urheber des Zitats.
- 25 Janos Frecot u. a.: Fides 1868-1948, w.o., S. 48.
- 26 Walther Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. - In: W. R.: Der Dichter und die neue Einsamkeit, Göttingen 1969. S. 47.
- 27 Horst Fritz: Literarischer Jugendstil und Expressionismus, w. o., S. 179.
- 28 Georg Lukács: Die Zerstörung der Vernunft, Berlin (DDR) 1954.
- 29 Horst Fritz: Literarischer Jugendstil und Expressionismus, w. o., S. 116.
- 30 Hermann Bahr: Zur Überwindung des Naturalismus, w. o., S. 169.
- 31 Walther Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung, w. o., S. 31 und 32.

- 32 Wolfram Krömer: Dichtung und Weltbild des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1982. S. 111 und 110.
- 33 Herbert Lehnert: Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus, wwo., S.9.
- 34 Horst Fritz: Literarischer Jugendstil und Expressionismus, w. o., S. 31.
- 35 Wolfram Krömer: Dichtung und Weltsicht des 19. Jahrhunderts, w. o., S. 60.
- 36 Rudolf Walter: Friedrich Nietzsche - Jugendstil - Heinrich Mann. Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende, München 1976.
- 37 Peter Szondi: Das lyrische Drama, w. o., S. 239.
- 38 Hermann Broch: Zum Problem des Kitsches. - In: H. B.: Die Idee ist ewig. Essays und Briefe, München 1968. S. 125.
- 39 Hans Hinterhaeuser: Fin de siècle, w. o., S. 9.
- 40 Peter Szondi: Das lyrische Drama, w. o., S. 239.
- 41 K. J. Obenauer: Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur, München 1933. S. 19.

- 42 Horst Fritz: Literarischer Jugendstil und Expressionismus, w. o., S. 91.
- 43 Hans Hinterhäuser: Fin de siècle, w. o., S. 90.
- 44 Wolfram Krömer: Dichtung und Weltsicht des 19. Jahrhunderts, w. o., S. 109.
- 45 Rainer Stollmann: Faschistische Politik als Gesamtkunstwerk. Tendenzen der Ästhetisierung des politischen Lebens im Nationalsozialismus. - In: Horst Denkler, Karl Prümm (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen - Traditionen - Wirkungen, Stuttgart 1976. S. 93.
- 46 Lily Braun: Memoiren einer Sozialistin. Lehrjahre, München 1909. S. 639.
- 47 Heinrich Hart: Literarische Erinnerungen. Gesammelte Werke Bd III, Berlin 1907. S. 87.
- 48 Lily Braun: Memoiren einer Sozialistin. Lehrjahre, w. o., S. 567.
- 49 Brief Hermann Conradis an Blume, 14. Juli 1886.
- In: Bruno Hillebrand: Nietzsche und die deutsche Literatur, Bd I, w. o., S. 170.

- 50 Heinrich Hart: Literarische Erinnerungen, w. o., S. 68.
- 51 Helmut Jendrieck: Thomas Mann. Der demokratische Roman, Düsseldorf 1977. S. 68.
- 52 Rudolf Walter: Friedrich Nietzsche - Jugendstil - Heinrich Mann, w. o.
- 53 K. J. Obenauer: Die Problematik des Ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur, w. o., S. 363.
- 54 Hans Schumacher: Mythisierende Tendenzen in der Literatur 1918-1933. - In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik, Stuttgart 1974. S. 293.
- 55 Leo Berg: Der Übermensch, w. o., S. 268.
- 56 Walther Rehm: Geschichte des deutschen Romans. Bd II. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Berlin, Leipzig 1927. S. 32.
- 57 Bruno Hillebrand: Frühe Nietzsche-Rezeption in Deutschland, - In: B. H. (Hrsg.): Nietzsche und die deutsche Literatur, Bd I, w. o., S. 6.
- 58 Tilmann Buddensieg: Gefahr für einen einzigarti-

gen Bau. - Die Zeit, Jg. 36, Nr 5 (23. 1. 1981)
S. 37.

- 59 Bruno Hillebrand: Frühe Nietzsche-Rezeption in
Deutschland, w. o., S. 9.
- 60 Jacob Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtun-
gen. Gesammelte Werke, Bd. IV, Berlin (West) 1956.
S. 190.
- 61 Leo Berg: Der Übermensch, w. o., S. 79.
- 62 Walther Rehm: Der Dichter und die neue Einsamkeit,
w. o., S. 45.
- 63 In: Bruno Hillebrand (Hrsg.): Nietzsche und die
deutsche Literatur. Bd. I, w. o., S. 81.
- 64 Herbert Lehnert: Die deutsche Literatur vom Ju-
gendstil zum Expressionismus, w. o.
- 65 Renate Werner: "Cultur der Oberfläche", w. o.
- 66 Wolfram Krömer: Dichtung und Weltsicht des 19.
Jahrhunderts, w. o.
- 67 Zitiert wird aufgrund der Ausgabe: Heinrich Mann:
Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin

von Assy, Berlin, Wien, Leipzig 1932.

68 Walther Rehm: Geschichte des deutschen Romans.
Bd. II, w. o.

69 Heinrich Mann: Die Göttinnen, w. o.

70 Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral.
Werke in sechs Bänden, Bd. IV, München 1980. S. 786.

71 Friedrich Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, w. o., Bd. VI, S. 640.

72 Heinrich Mann: Die Göttinnen, w. o.

73 Zitiert wird aufgrund der Ausgabe: Frank Wedekind:
Werke in drei Bänden. Dramen I, Berlin und Weimar
1969.

74 Leo Berg: Der Übermensch, w. o., S. 211.

75 Eine Wortbildung Herbert Lehnerts (in: Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus, w. o., S. 160). Sie widerspiegelt im Sprachlichen überzeugend, wie das Denken von der Vorstellung eines Nebeneinanders verschiedener Formen und Stilarten - in diesem Falls "Vitalismus" und "Jugendstil" - zur Bildung von ver-

schiedenen Nuancen innerhalb des Jugendstils übergeht.

- 76 Leo Berg: Der Übermensch, w. o., S. 226.
- 77 Friedrich Nietzsche: Ecce homo, w. o., Bd. IV.
- 78 Renate Werner: "Cultur der Oberfläche", w. o., S. 105.
- 79 Gunter Martens: Nietzsches Wirkung im Expressionismus. - In: Bruno Hillebrand (Hrsg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd. II, w. o., S. 35-82.
- 80 Lothar Peter: Literarische Intelligenz und Klassenkampf. "Die Aktion" 1911-1932, Köln 1972.
- 81 Georg Lukács: Zerstörung der Vernunft, w. o., S. 360.
- 82 Hartmut Böhme: Geschichte und Gesellschaft im bürgerlichen Roman der Weimarer Republik. - In: Jan Berg u. a.: Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 1918 bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 1981. S. 319.
- 83 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, w.o., Bd I, 434 S. 58.

- 84 Julius Langbehn: Rembrandt der Erzieher, w. o.
- 85 Franz Werfel: Realismus und Innerlichkeit, Berlin, Wien, Leipzig 1931. S. 25/26.
- 86 K. J. Obenauer: Die Problematik des ästhetischen Menschen, w. o., S. 17.
- 87 Walther Rehm: Geschichte des deutschen Romans. Bd. II, w. o., S. 32.
- 88 E. G. Kolbenheyer: Amor dei. Ein Spinoza-Roman. München o. J. S. 42.
- 89 Hans Hinterhäuser: Fin de siècle, w. o., S. 205/206.
- 90 Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. II, Welthistorische Perspektiven, München 1922. S. 20/21.

Achim Buschendorf (Szeged)

Otto Z a r e k, ein vergessener Romancier

Als nach der Machtergreifung der Nazis im Jahre 1933 der große Exodus der Verbannten und Verbrannten einsetzte, war unter den nach Tausenden zählenden Geistesschaffenden auch ein Mann, der weniger bekannt unter seinesgleichen eine neue Heimat suchte, da er als "rassisch Minderwertiger" und vor Hitler unliebsam Aufgefallener Repressalien und Verfolgung durch die braunen Machthaber zu gewärtigen hatte.

Er wählte seinen Weg in die Emigration freiwillig, aus Vorsorge. Zunächst zählte er weder zu den streitbaren Humanisten, die ihre literarische Sendung als die von antifaschistischen Kämpfern begriffen, noch gehörte er in die Reihen der proletarischen Schriftsteller, deren Programm der Widerstand war und in die antifaschistische Aktion mündete.

Auch die Wahl seines Asyls konnte nicht als typisch gelten: Er ging nach Ungarn. Der deutsche Schriftsteller, der diesen ungewöhnlichen Weg wählte, war Otto Zarek. Dieser Name wird kaum noch jemandem etwas zu sagen haben, der sich mit der Erforschung von Literatur beschäftigt, denn Zarek ist schon geraume Zeit ein Unbekannter, ein Vergessener unter den Autoren der Weimarer Republik und des Exils. Es kostet überhaupt Mühe, bio- und bibliographische

Angaben über ihn zu finden.¹ Mit einiger Überraschung muß man daher konstatieren, daß die deutschsprachige Budapester Tageszeitung, Pester Lloyd vom 25. 4. 1933, von der er als Gast in Ungarn begrüßt wurde, ihn als eine "führende Erscheinung des jungen deutschen Schrifttums" pries.² Lag mit dieser enthusiastischen Einschätzung eine Überbewertung von Person und Werk in wirkungsgeschichtlicher Sicht vor, oder ist die deutsche Literaturgeschichtsschreibung einer Unterlassung schuldig, die sie noch gutzumachen hätte?

Diesen Fragen in Verbindung mit einer Werkeinschätzung der Zeitgenossen der frühen dreißiger Jahre und aus heutiger Sicht nachzugehen scheint aus mehreren Gründen geboten:

Es fehlt uns die Wertung, warum das Romanwerk Zareks in den letzten Jahren der Weimarer Republik eine entschiedene Zurückweisung erfahren hat, bzw. warum es kaum Beachtung fand. Außerdem verlangt die Erforschung der Exilliteratur, Wirkungsaspekte aller im Ausland erschienenen Literaturwerke zu untersuchen, besonders aber unter den damals herrschenden Bedingungen der eingeschränkten Rezeption, denn es muß gesehen werden, daß Zareks Hauptwerk während der Emigration in Ungarn und England entstand. Des weiteren wäre wichtig zu untersuchen, inwieweit Zarek auf das kulturelle und geistige Leben Ungarns zwischen 1933 und 1938 eingewirkt hat und er mit seinen Publikationen (essayistisches und feuilletonistisches Schaffen) Breitenwirkung erzielte. Vorab steht soviel

schon fest: Allein wegen seiner Mitarbeit am Pester Lloyd galt er nicht unverdient unter den ungarischen bürgerlich-humanistischen Geistesschaffenden als Mittler und Sprecher zum deutschsprachigen Westen: Er zählte zu den wenigen, die durch das geschriebene und gedruckte Wort am Anfang der Nazidiktatur in Deutschland selbst mit einer humanitären Grundposition wirksam werden konnten, da der Pester Lloyd noch nach 1933 auf der Postzeitungsvertriebsliste stand und auch bis 1935 noch frei im Deutschen Reich verkauft wurde. (Brachf., S. 24.)

Darüber hinaus sind seine Bemühungen, ein Ungarnbild mit demokratisch-humanitären Zügen in die deutschsprachige Literatur einzubringen (Kossuth, die Liebe eines Volkes, Zürich 1935, ung. im gleichen Jahr und Die Geschichte Ungarns, Zürich 1938), nicht zu übersehen und sollten wirkungsgeschichtlich erforscht und eingeordnet werden. Trotz der Umstrittenheit, ja Ablehnung seines Erstlingsromans Anfang der dreißiger Jahre darf es mit einem einfachen Verweisen von Zarek als Randfigur auf unmaßgeblichen Rang nicht sein Bewenden haben. Die oben schon erwähnten Werke und seine biographisch-historischen Arbeiten über Moses Mendelssohn und Ludwig II. von Bayern verdienen auch heute noch Aufmerksamkeit und harren der Erforschung.

All diesen Problemen hier nachzugehen, kann nicht unsere Aufgabe sein. Dieser Aufsatz dient nur der Zielstellung, einen der ersten Beiträge zur Beleuchtung

von Zareks Werk vorzulegen und in sein Romanschaffen einen Einblick zu geben.

Die Zeit zwischen 1918 und 1933 war äußerst fruchtbar, was die literarische Produktion betrifft. Aber nicht jedem Talent war durch die unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen und aus stofflich-ästhetischer Sicht ein Überleben beschieden. So auch nicht Otto Zarek, obwohl sein literarischer Aufstieg fast kometenhaft eingesetzt hatte: 1918 debütierte er mit einem Bändchen Novellen bei Georg Müller in München, das unter dem Titel Die Flucht erschien. Noch im gleichen Jahr brachte der 20jährige Student seinen ersten dramatischen Versuch Kaiser Karl V. heraus. Im Jahre 1920 folgte das dramatische Gedicht David, das ihm den so unerwarteten Lorbeer einbringen sollte. Kleinere Arbeiten veröffentlichte er in expressionistischen Zeitschriften, so in den Münchner Blättern für Dichtung und Graphik, in den Weißten Blättern, in der Sichel und anderen renommierten Periodica.³ Aus Zareks Munde ist uns bekannt, daß er sich als förderungswürdiger Nachwuchsschriftsteller zum engeren Bekanntenkreis von Thomas Mann und Stefan Zweig zählen durfte.⁴ Tatsächlich hat er in seiner Münchner Zeit Wohlwollen und Unterstützung des gerade an Herr und Hund und dem Zauberberg arbeitenden Dichters erfahren. Ohne dessen freundliche Empfehlung an Max Reinhardt in Berlin wäre Karl V. kaum zur Aufführung gelangt, erfahren wir aus einer Tagebucheintragung Thomas Manns vom 12. 1. 1919.⁵

Der erfahrene Dichter erkannte im "jungen Zarek", wie er ihn stets nannte, einen nicht unbegabten Autor, als er sein Urteil am 22. 2. 1920 über den David festhielt: "Fuhr dann ins Schauspielhaus, wo Zarek nicht ohne Begabung ein ebenfalls nicht unbegabtes Stück vorlas." (Tag., S. 384)

Zareks Verbleiben an der Bühne zeichnete sich damit als problemlos und geebnet ab. Er wandte sich nach Berlin, arbeitete bei Max Reinhardt bis zur Aufführung seines Karl und ging dann nach München zu Falckenberg an die Kammerspiele. Es folgten wieder Aufgaben als Dramaturg in der Metropole Berlin, wo er zuletzt beim Theaterkonzern Saltenburg⁶ gearbeitet hat, ehe er sich endgültig literarischen Plänen zuwandte, die ihm mit dem Roman Unabhängigkeit und Publikum verschaffen sollten. Zarek datierte in seinem Gespräch mit Tábori diese Absichten in die Jahre 1925/26. (Táb., S. 219)

Grundsätzliche theoretische Arbeiten zum Roman - auf die später noch einzugehen ist - belegen sein Vorhaben. Das erste Werk im neuen Genre, den Roman Begierde, brachte er aber erst 1930 bei Paul Zsolnay heraus. Das Werk erfuhr mehrere Auflagen, die bis 1932 eine Gesamtedition von etwa 25 000 - 30 000 Stück erbrachten. Das gilt nach Nutz in etwa als die untere Grenze eines Bestsellers und läßt sich mit Auflagenhöhen von Romanen führender Schriftsteller vergleichen.⁷

Jedoch brach um die Qualität des Werks mit Zarek eine heftige Auseinandersetzung aus: die Kontraposition nahmen

jene Schriftsteller und Kritiker ein, denen Anliegen und Wirkungsintention des Zarekschen Stoffes fremd waren. Sie waren Repräsentanten jener Generation, die linksbürgerlich orientiert, den Weltkrieg und die Revolutionszeit selbst miterlebt oder in Distanzstellung beobachtet hatten und nun danach drängten, ihre Epoche zu begreifen, indem sie sich mit ihr auseinandersetzten, um in Selbstverständigung oder kritischer Absicht mit der gesellschaftlichen Realität literarisch zu rechten und sie mit den Mitteln der Sachlichkeit zu beschreiben und zu wägen. Heinz Liepmann, ein parteiloser Linksliberaler, der sich später zu einem militanten Antifaschismus bekannte (Das Vaterland, 1934:....
... wird mit dem Tode bestraft, 1935) eröffnete die Auseinandersetzung in der Weltbühne (Nr. 26, 1930)⁸ über die "Mode der Jungen Generation" mit einer Phänomenanalyse und einer Werkbesprechung. Es kam zu einem Schlagabtausch: Zarek antwortete im gleichen Organ (Nr. 34) mit dem Artikel Der Romancier als Kritiker, und Liepmann konterte noch einmal (in der Nr. 36) mit Clique oder Claque.

Wir wollen hier nur den Gedanken Liepmanns folgen, da er etwas sehr Symptomatisches für eine Gruppe junger Literaten bloßlegte - Zarek blieb ohnehin nur schwach in seiner Verteidigung, da er eine reine Apologie betrieb und sein Material die Beschuldigungen eher unterstützte, als daß es entlastend gewirkt oder eine Position aufgebaut hätte.

Liepmann begreift die Gruppe der "Jungen Dichter", für die ihm Zarek ein wesentlicher Repräsentant scheint, als ein wenig romantisch angehaucht. Sie sei als Zeiterscheinung und Randerscheinung einzuordnen, da sie "eigentlich nie die

Masse erfaßt hat, sondern ((...)) stets Liebhaberei und Feldgeschrei einiger Berufsstände war, nämlich der Autoren, Buchhändler und Verleger ((...)). (Manif., S. 662) Sie hätte unter dem freundlichen Mäzenatentum der Prominenz gestanden, jedoch sei weder dem Publikum damit gedient gewesen, das von "experimentellen Talentproben" unbefriedigt geblieben sei, noch hätten sich die Prominenten selbst damit einen Dienst erwiesen. "Der Wert ihres Wohlwollens wurde zur abgegriffenen Münze." (Manif., ebd.) Liepmann bezeichnet diesen Kreis von Autoren als den der "internen Mode der Jungen Generation" und nennt sie fast ausnahmslos Außenseiter. Dabei rechnet er nicht zu ihnen Hermann Kesten, Ernst Gläser, Joseph Roth, Hans Henny Jahn, sich selbst und den weniger bekannten Friedrich Eisenlohr, die durch Leistung und nicht durch Protektion hervorgetreten seien. Er kommt zu der Schlußfolgerung, daß die Mode der Jungen Generation doch wohl von der Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen worden sei, denn man stürze sich jetzt auf den mühsam erlegten Gegner und verhöhne alle die, denen man den Vorwurf Jugend machen könne. Jetzt sei aber die Zeit der Extreme und Experimente zu Ende, Geltung habe wieder Bürgertum, der Nobelpreisträger Thomas Mann und die Bequemlichkeit.

Liepmann unternimmt in der Weltbühne den Versuch. Anfang und Ende des Schaffens der Jungen Generation abzustecken und kommt zu dem Ergebnis, daß mit Klaus Manns Anja und Esther (1925) die Mode kreierte worden wäre und daß sie mit Zareks Begierde (1930) bereits wieder passé sei. Das Bild der Mode weiter ausmalend, vergleicht er beide Autoren mit

Herrenschneidern, von denen der erste der Schöpfer war und sich so kleidete, noch ehe man es tragen konnte, der zweite die Mode als notwendig begründete, als sie untragbar geworden war. Da es sich bei beiden aber nur um "Kleider, Hüllen" handle, bzw. in literarischer Sicht um "Auswirkungen, Konsequenzen", betrachtet Liepmann die Anstrengungen beider nur als vergeudete Intelligenz, denn um einen Zustand darzustellen, bedürfe es der Kenntnis der Ursachen und ihrer Beschreibung. Man habe es mit einer bereits diagnostizierten Krankheit zu tun, die damit nicht hoffnungslos bleibe. In der nun folgenden Werkanalyse verweist der Kritiker darauf, daß der Verfasser "wie durch eine Lupe privateste und durchaus untypische Temperamente riesenhaft vergrößert und vergrößert" sieht. (Manif. S.663) Nur ein einziger Trieb bewege diese Menschen, ihr Zweck habe nichts gemein mit ihrem Beruf und wäre auch damit nicht in Übereinstimmung zu bringen. Niemand bekenne sich zu den Besonderheiten seiner Persönlichkeit. Die Lösung des Verfassers, daß seine Helden nur erotisch Hilfe suchen und finden, sei keine Erlösung des Menschen.

Und es ist nicht allein Verdikt über diesen Typus von Literatur, sondern zugleich Programmatik, wenn die Kritik mit den Worten schließt: "So fließt dieses mächtige Buch (700 Folioseiten) in das Meer der Literatur, die zeitbedingt im Sinne wie zeitverloren ist: unwichtig für die Generation, die beschrieben werden soll, weil es sie so nicht gibt, und selbst die Fabel hat nicht die komödiantische Gefühlstiefe des Fabulierers: eine intelligente und verlorene Bemühung, die, trotzdem Gesinnung und Absicht lauter und klug sind, abzulehnen ist. Gerade die gescheiterten Kräfte,

die heute eine Gesinnung in Deutschland manifestieren, sollen der Ökonomität wegen von den Plätzen gewiesen werden, auf denen sie nichts leisten, damit sie ihre rechten Angriffsflächen finden, damit sie den Mut zu ihrer Persönlichkeit finden. Und dies zugleich der Wunsch für alle, die die begrabene Mode überlebten." (Manif., ebd.)

Wie breit die Front der Ablehnung war, mögen zwei weitere Kritiken von Zeitgenossen erhellen:

Hans Reisinger, ein heute ebenfalls kaum noch bekannter Romanautor schrieb in der Neuen Rundschau zu Begierde eine Rezension, die nicht minder hart war: "(...) die Kraft zu edler Ernüchterung aber, die stärkste und zukunftsvollste Kraft unserer Zeit, geht hier noch nicht über zersetzenden Skeptizismus hinaus." Er spricht dem Werk "Gültigkeit" ab und bezeichnet es als "mißglückte Bemühung", obwohl ein "innerer Reichtum an Gefühl" nicht fehle. (NR 1931, S. 718f.)

Ebenso radikal fiel die Besprechung des gefürchteten Kritikers Siegfried Kracauer aus, die am 17. 8. 1930 in der Frankfurter Zeitung unter dem Titel Weltstadtjugend? -
- Brünstiger Zauber zu finden war.

Er verriß das Handeln der von Zarek vorgestellten Jugend als Boheme-Spielerei, als Sich-Ausleben mit dem väterlichen Geld. Bei ernsthafter Bearbeitung des Stoffes wäre es nötig gewesen, "das Treiben dieser besonderen Sorte von Bourgeoisjugend transparent zu machen, es zu entlarven. Es hätte als das erscheinen müssen, was es ist: als ein Selbstbetrug, als erbärmliche Farce". (Manif., S. 664) Ein kräftiger Seitenhieb fiel dabei auf Stefan Zweig, der das Buch auf einem Waschzettel des Zsolnay-Verlags wohlwollend beurteilt

hatte. Er warf dem Dichter vor, sich leichtfertig der Verantwortung entäußert zu haben. Als gefeierter Autor verhehle er "schlechten Machwerken zur Geltung. Er bringe die literarische Kritik vollends in Verruf." (Manifest., abg.)

Buchkritiker waren, einem Zug der Zeit stärker als je zuvor folgend, die Schriftsteller selbst: Als Autor von Werken der Dichtung besprach man die Arbeiten von Nachbarn, Gegnern oder Freunden. Kritiker und Dichter verschmolzen immermehr im Dienste der eigenen Positionsbestimmung, im Suchen nach dem richtigen Weg, Zeitgeschichte in den großen epischen Formen mit künstlerisch-ästhetisch hohem Wert einzufangen. Im Ringen um das Werk mit bleibender Rezeptionsträchtigkeit kam es zu einem unerbittlichen Kampf dagegen, was diesem Bemühen abträglich schien. Die Stellungnahmen spiegeln aber auch wider, daß die Hilfe der Arrivierten für die Unbekannten in vielen Fällen zu weit gegangen war, daß sich ein unerquicklicher Protektionismus herausgebildet hatte, zu dessen Paradebeispiel unglücklicherweise die Verbindung Zweig - Zarek erkoren wurde: unglücklicherweise deshalb, weil es einen erfolgreichen Debütanten traf, der nach achtjähriger Schreibpause einen Neuansatz suchte, ihn bereits fünf Jahre bearbeitete und als Zeitstoff zu spät herausbrachte: unerquicklich, weil Zarek die Förderung durch die Meister als selbstverständliche Pflicht betrachtete.⁹

Begierde - Roman einer Weltstadtjugend ist eine Anleihe bei der lost generation, wie sie Hemmingway in jenen Jahren für die Weltliteratur fruchtbar gemacht hatte. Jugendliche Typen der Nachkriegsepoche geraten in ihrem Streben nach

Modernität in tiefe Libertinität. Anziehend ist für sie die Großstadt, die sie mit ihrem Rausch der Moderne erfaßt, zu der ihnen ihr eigenes und elterliches Geld Zugang verschafft. Unkonventionelles Gebaren geht bis zu ungehemmter Sexualität. Laszivität mit romantischer Verklärtheit und Mystik gemischt, ergießt sich in nicht enden wollenden Dialogen und Scheinreflexionen. Von Druckbogen zu Druckbogen gequält, macht das alles einen schwer verdaulichen Sexwälzer, der auf der Verarbeitung Freudscher, vor allem aber Jungscher Psychoanalyse beruht.

Das im wilhelminischen vorrevolutionären Ambiente verbliebene Großbürgertum, das die Generation der Väter vertritt, gilt den jungen Bohemiens als unverständlich und nicht annehmbar, obwohl die Alten Ratio und Einsicht in die Zwänge des demokratischen Staates in ihrer elitären Konservativität nach Zareks Zeichnung aufbringen. Und da ihre Jugend ziellos ist, kann die vom Autor vorgestellte Welt nur unter dem bourgeoisen Normenkanon weiterleben, da die jungen Gesellschaftskräfte als nicht geschichtsbewußt und - bildend dargestellt werden. Nicht einmal gegen das Werk der Väter laufen die Bohemiens Sturm, ihr Verhalten ist weder avantgardistisch noch links - auf keinen Fall eben politisch. Das Figurenensemble ist beim russischen Exilfürsten angefangen, über den Studenten aus dem Großbürgertum, den kleinbürgerlichen Sportler, den Künstler bis hin zum proletarischen Matrosen auf Lebensgenuß aus und erotisch motiviert, sei es hetero- oder homosexuell. Dieser im Äußeren an Hemmingway angelehnte Figurenkreis hat aber nichts mit dem Topos des großen amerikanischen Zeitgenossen zu tun, denn dort wird

nur Nüchternheit ohne Emotionen und Sprachverknappung in der Gestaltung geduldet. Trivialität taucht nur dort auf, wo sie der Entlarvung dient. Das Figurenensemble der lost generation, das aus Boxern, Rennfahrern, Anglern, Stierkämpfern, Fliegern und anderen Helden der Moderne besteht, ist unvereinbar mit Weinerlichkeit und romantischen Verstiegenheiten wie auch psychoanalytischen Exkursen, die Zarek zu einem Grundgestus seiner ähnlich konstituierten Figurenwelt entwickelt.

Es befriedigt die Zeitgenossen aus der Sicht der Gesellschaftsanalyse nicht, wenn bei Zarek die Generationenkonfrontation eine zur Aktion bereite Elternschaft (Bankier van Embden) konturenscharf spiegelt, die Jugend sich aber in zielloser Schwärmerei verliert. So heißt es von den Jungen: "Sie lebten in einem Traumreich, lebten ein Traumleben ohne Befriedigung in der realen Welt, ohne Frieden mit der Erde ((...)).¹⁰ Das kann als immer wiederkehrendes Handlungsmotiv der jungen Helden stehen. Da es sich überdies mit der moralischen Erkenntnis verdichtet: "Das Laster ist eine bourgeoise Einrichtung. Wenn aber einer von uns noch der Liebe verfällt - ja, ich glaube, einem solchen Märtyrer würde sogar unsere Zeit noch ein Denkmal setzen." (Beg., S. 192), dann akzentuiert das eine wurstige, unethische Perspektivlosigkeit, deren Rechtfertigung von Gadmer, dem studentischen Haupthelden des Romans vorgetragen, vom zeitgenössischen Rezipienten nur als Resignation und Anmaßung zugleich verstanden werden muß. Andererseits befähigt Zarek diesen Nihilisten zu dem Ausspruch: "Aber ich frage mich, ob es nicht eine tiefe Weisheit der Natur ist, daß sie jeder Generation neue Augen

macht ((...)). Neue Empfindungsapparate, das Weltbild zu fassen. Es ist ein gütiger Schutz für das ältere Geschlecht: nicht zu sehen - wenn es nicht mehr bereit ist, zu verstehen." (Beg., S. 331)

Würden Weltsicht und Handlungshintergrund für diese kluge Sentenz nicht allein durch Triebleben und Sexualität bestimmt, könnte das als wichtige Erkenntnis einer zu Neuerungen bereiten Jugend verstanden werden; so ist es nur Brunst als Weltbild, eine Herausforderung an die zeitgenössische Kritik zum Verriß.

Ganz unter dem Einfluß eines ästhetisch hochwertigen Literaturschaffens der Zeit und im Ringen um die eigene Positionsbestimmung verhängte das Literatentum der Zeit das Verdikt über Zareks Erstlingsroman, der eine unwahre, läppisch redende Jugend abbildete.

Dahinter konnte nur die Forderung stehen, daß jeder Zeitroman einen Beitrag zum Epochenverständnis zu leisten hatte.

Die humanistisch orientierte Generation des künstlerisch schaffenden Bildungsbürgertums der Weimarer Republik rang in Mehrheit stark links orientiert zur Wahrhaftigkeit, zur "Gültigkeit" nach Reisiger. Sie verfolgte als ihr Hauptziel, die Vergewaltigung der gesellschaftlichen Ansprüche und Werte zu enthüllen, wie sie täglich durch den praktischen Alltag der Weimarer Republik zu registrieren war. Sie verwahrte sich gegen Verdunkelung durch das Zerrbild, so wie es von Zareks Begierde heraufbeschwo^{ren}en wurde.

Dem Zarekschen Neuansatz in der literarischen Produktion war eine lange Zeit der ästhetisch-konzeptionellen Vertiefung

und der theoretischen Selbstverständigung vorausgegangen. Den noch im expressionistischen Stil gehaltenen dramatischen Frühwerken, die nicht nur Thomas Mann lobend hervorgehoben hatte¹¹, sollte ein an Form und Gehalt anderes OEuvre folgen, das erweisen deutlich die in der Neuen Rundschau erschienenen Aufsätze Triumph des Romans und Von der Substanz des Romans (NR 1925, S. 762-766 und S. 1303-1313). In der ersten Arbeit würdigt Zarek die "Giganten" des Romans Zola, Proust, Tolstoi und Th. Mann, bei denen der Roman als "ein zeitkritisches, soziologisches, erzieherisches oder intellektuelles Instrument" gesehen wird, das "ohne metaphysischen Atem designiert sei". Es gäbe aber auch den Roman, der sich im "orphischen Sinne" um die Welt mühe, ein Roman von "mythischer Kraft". Und dieser Roman stamme von Knut Hamsun, in seinem Letzten Kapitel könne man den Roman des reinen Mythos und großen Triumphes bewundern. Zarek preist das als Darstellung der "ewigen Dinge", die der Roman zu leisten habe. (NR 1925, S. 762-763)

Um einige Gesichtspunkte reicher ist der zweite Aufsatz, der, wie schon der Titel besagt, tiefer in die Substanz einzudringen vorhat. Es gäbe keine Typologie für den Roman, wie sie die Dramaturgie aufweist, stellt Zarek zunächst verallgemeinernd fest. "Die Schaffenskraft ((...)) muß in neuem Angriff auf die Zone der Wirklichkeit, im neuen Verhältnis zum Sachlichen bestehen, wenn sie romanhaft sein soll." (NR 1925, S. 1304) Gleichzeitig jedoch müsse sich dieses "Gebilde Roman" aus innerem Zwang jedem "mathematischen Zugriff entwinden." (NR, ebd.)

Diese Forderung nach "Sachlichkeit" und Irrationalität zugleich ist die unauflösbare Antinomie in der Zarekschen

ästhetischen Position, die folgerichtig seine literarischen Produkte in den Romanen Begierde, Theater um Maria Thul, Treue und Liebe auf dem Semmering immer wieder belasten sollte. Trotz realer, mit Umsicht und Sachkunde ausgeführter Szenen, Detail- und Milieuschilderungen werden Fabel und Ausführung der Gesamtkonzeption mit Unmotiviertheiten der handelnden Helden belastet, die im Drange nach der Darstellung des im "Metaphysischen liegenden Wesentlichen", im Abzielen auf das "Mythische", das zugleich das "Mythische" ist, weiten Raum beanspruchen und den Leser im Gefühl der Unbehaglichkeit und in Befremdung zurücklassen.

Zarek hält wegen des Fehlens einer Typologie den Roman vom Thematischen her für determiniert, und er führt drei Themengebiete auf, die sich für den Romancier ergeben: Das erst-rangige von ihnen sei in jeder Epoche das soziale Thema. Der soziale Kampf sei das Urbild des Konfliktes, der "über-privat" wäre. Aber nicht das soziale, sondern das ethische Fundament unseres Seins aufzurollen, bestehe als Aufgabe. "Das 'soziale Thema' ist erschöpft, denn es ist bereits zu Ende diskutiert - (((...)))". (NR 1925, S. 1309; hvgh. von mir, A. B.)

Das zweite Thema sei das historische: Es vernichte die Freiheit der Entwicklung, die sich im Ich vollzieht. Dem "Helden würde dabei die Seele kastriert." Der Roman bleibe das Instrument der historischen Gesetzlichkeit. Die Diskussion des Ethischen, die im sozialen Roman formsprengend sei, würde wirksame Auffüllung im historischen Roman. Dieser Romantypus erhalte Glanz durch die "Elfenbeinschicht" der Philosophie. (NR, ebd.)

Als drittes Thema erweise sich das landschaftliche Thema als tragend, dessen Basis Zarek als mythisch bestimmt. Es gehe

um das "Erfassen eines Landes, eines Volkes, einer lebendigen Gemeinschaft, deren Sinn dort aufgespürt wird, wo es dem Landschaftlichen zugekehrt ist." (NR 1925, S. 1311) Im Zug der Cymbern von Jensen gehe es um "erdhaftes Dasein" um "die mythosstarke Deutung von Rasse, Land, Leben." (ebd.) Diese Sprachregelung bedarf keines Kommentars, sie rückt in gefährliche Nähe der Blut-und-Boden-Ideologie und weist aus, das Zarek ideologisch wohl nicht so recht begriff, wem er sich da mit seiner Sprache verpflichtete.

Obgleich nach dieser Konzeption dem sozialen Roman Daseinsberechtigung und literar-ästhetischer Wert nicht zugemessen wurden und die Konsequenz dieser Erkenntnis erfordert hätte, das historische oder landschaftliche Thema zu bearbeiten, blieb Zarek beim sozialen Roman, baute das "formsprengende Ethische" gegen seine Erkenntnis in alle vier Romane, die aus seiner Feder kamen, ein und kam folgerichtig mit den eigenen Grunderkenntnissen in seiner Praxis als Romancier nicht zurecht. Im Bestreben, die "ewigen Dinge", das "metaphysisch Designierte" als Ertrag des Romans zur Wirkung zu bringen, geriet er im eigenen Schaffen in ein von ihm selbst heraufbeschworenes Dilemma und versagte in seinem künstlerischen selbstauftrag. Häufig bemüht, seine Helden im sozialen Roman nach ethisch motiviertem und nicht gesellschaftlich bedingtem Impetus handeln zu lassen, wirkt der Aufbau der Handlungsstruktur unecht: Entscheidungsfindungen der Helden scheinen so plötzlich aus heiterem Himmel zu fallen.

Das Ethos, der Zwang, nach Wertvorstellungen handeln zu müssen, läßt zum Beispiel in Theater um Maria Thul den Helden Armin Rau zu der Entscheidung gelangen, die durch ein

mühsames, kostspieliges und zeitaufwendiges Rechtsstudium sich auftuende berufliche Karriere aufzugeben und sich im Glauben an die künstlerische Sendung der Maria Thul zu ihrem geistigen Mentor und zum subalternen Dramaturgen zu wandeln. Der Versuch, dieses unkonventionelle Anderswerden aus Ekel gegenüber der Rechtsmaschinerie, die gegen arme Arbeiterfrauen in Abtreibungssachen verhandelt und üblen Geschäftemachern zu Reichtum verhilft, als sozial determiniert zu untermauern, verblaßt gegenüber dem ethischen Motiv und der gefühlten Berufung und offenbart eben jene konzeptionell-ästhetisch bedingte Schwäche des Autors.

Noch vor Erscheinen dieses zweiten Romans ließ Zarek in der Neuen Rundschau eine weitere literar-ästhetische Betrachtung unter dem Titel Neues Suchen im Roman folgen (NR 1932, S. 842 ff.) Es handelte sich um einen Beitrag mit unveränderter Position: "((...)) das unmittelbar-aktuelle, das die Krisenlage erfassende ((...)) Wort" wurde vom Roman gefordert. "Die Erfüllung solcher Forderung erwies sich als wenig ertragreich", resümierte er wiederum und verwies auf Romane, die ins "Wesentliche" vorstießen und sich damit in den Vordergrund geschoben hätten. Das wären Ernst Weiß' und Franz Werfels neue Romane. (Georg Letham. Arzt und Mörder, 1931; "Die Geschwister von Neapel, 1931)

Und wieder ~~war~~ seine Romantheorie der eigenen Praxis konträr. Der Roman Theater um Maria Thul betreibt die im Artikel verabscheute "Auseinandersetzung mit der Gegenwart", die sich für den Autor eben gerade als das Ertragreiche erwies gegenüber der zu sehr ins Kraut geschossenen Fiktion der Begierde. Im Gegensatz zu seinem Erstling war dieser zweite

Roman ein bedeutender Fortschritt, der als solcher auch von der Kritik eingeschätzt wurde. Der bekannte Rezensent O. V. W. Behl äußerte sich dazu: "Der - nicht geringe - Wert des Buchs liegt in dem Roman um Rönneburg ((...)). Hier wird der neuzeitige Typus des richtungslosen Theater-Konzern-Autokraten gezeichnet, der in Wirklichkeit ein elender Sklave seiner geschäftlichen und erotischen Bindungen ist, gehetzt und gejagt, immer auf der Lauer, ein fiebernder Hasardeur, den schließlich ein paar Zufälle, veräuferte Gelegenheiten, Versagen seines Instinkts, imentscheidenden Augenblick zur Strecke bringen, der aber - scheinbar ruiniert - doch wieder irgendwie auf die Beine fällt." (Lit., 35. Jg., 1932/33, S. 630)

Es sind drei Handlungsstränge, die sich um drei Personen innerhalb des profitgierigen Theaterbetriebs ineinander verflechten. Behl nannte sie "drei Romane" in seiner Besprechung. Der Weg des Referendars und Dramaturgen Armin Rau verläuft als einziger von ihnen in Entwicklungsstufen. Am ethischen Voluntarismus gescheitert, kehrt er zu seinen ursprünglichen Beruf moralisch gefestigt zurück, um den Kampf gegen den Moloch "Theatergeschäft" im Gerichtssaal aufzunehmen. Er zieht als einziger richtige Konsequenzen, die sich aus der zynisch-überlegenen Charakteristik des Theatermanagers Feldheim erschließen lassen: "Das Theater ist in die Hände von Ausbeutern geraten, von Jobbern und Schiebern. ((...)) Kulturloses Pack, das gestern noch im Roßhandel steckte, dirigiert jetzt die bedeutendsten Bühnen. Das muß Sie doch anekeln, nicht? Wollen Sie sich wahllos herumschicken lassen? Bald nach dem Norden, in den Haufen stinkender Kleinbürger

hinein, die zu Ihren bezaubernden Kapriolen grinsen und Käsebrod essen, wenn sie weinen?"¹² Nur Maria Thul, an die diese Worte gerichtet sind, begreift es nicht, daß das Geschäft sie groß gemacht hat und nicht ihr Spiel, daß ihr der nun gewonnene Luxus wertvoller ist als wirklich künstlerisches Wirken. So endet der Weg der Thul im Roman in der Bedeutungslosigkeit.

Herunterwirtschaften des Theaters zum Massenmedium, Aufziehen eines Amüsierbetriebes anstelle Etablierens nationaler Bildungsinstitutionen ist das Motiv des Handelns für Rönnerburg; so vertritt er seine ihm auf den Leib geschriebene Aufgabe als rastloses Stehaufmännchen zwischen Prosperität und Bankrott. Daß die Verarbeitung von Selbsterlebtem in diesem Roman bedeutendes Vehikel zur Entwicklung des Fabel war, ergibt sich aus der Biographie Otto Zareks, der in Rönneburg den "Gewaltigen", mit Sicherheit seinen Chef Heinz Saltenburg abbildete und in der Maria Thul wesentliche Züge der Laufbahn Elisabeth Bergners darstellte, die er von einer Reise in die Schweiz als zunächst zweifelhaften Gewinn für Falckenbergs Kammerspiele mitbrachte. In seiner autobiographischen Zeitbetrachtung German Odyssey beschreibt er den künstlerischen Werdegang der kapriziös-schwierigen Bergner, so daß kein Zweifel an der literarischen Vorbildwirkung für seine Roman-gestalt bleibt.¹³

Theater um Maria Thul kann neben den historisch-biographischen Romanen als Zareks bestes episches Werk zählen. Daß ihm nur eine geringe Auflagenhöhe beschieden war, muß auch in den sich kurz darauf wandelnden politischen Verhältnissen gesehen werden. Das Rezeptionsinteresse hallt noch in einer dänischen

und in einer ungarischen Ausgabe nach. (Vgl. auch Bibliographie im Anhang.) Der Roman erreichte eine deutschsprachige Auflagenhöhe von nicht einmal 10 000 Stück. Als nicht wirkungslos jedoch darf die breit geführte Kritik an der Begierde geblieben sein, die das Interesse an Zareks Arbeiten in der Folgezeit abklingen ließ.

Otto Zarek seinerseite ließ sich aber entgegen Liepmanns Forderung nicht von dem Platz verweisen, den er sich selbst zugedacht hatte. Im österreichischen und ungarischen Exil verschrieb er sich neuen Aufgaben, die in Vorträgen, Besprechungen, journalistischen Arbeiten und vor allem in der Realisierung der aus der Heimat mitgebrachten literarischen Vorhaben bestanden.

Auf einer Reise nach Schlesien, die er 1932 im Auftrag Saltenburgs zur Entdeckung von Schauspielertalenten unternommen hatte, sammelte er Material für seinen neuen Roman Treue. Er griff zu einem zeitgeschichtlich bedeutsamen Stoff, den er zur weiteren Bearbeitung mit nach Ungarn nahm: In großer erzählerischer Form stellt er die Auswirkungen der beginnenden Weltwirtschaftskrise im Industriebereich dar. Er entwirft ein großes Gemälde, in dem er Lohnarbeit und Kapital aufeinanderprallen läßt. Der Misere der Arbeiter gegen Ausbeutung und Abbau der sozialen Sicherheit stellt er die rücksichtslosen Wirtschafts- und Finanzpraktiken führender Unternehmer und Bankiers entgegen, deren offener Haß gegenüber den Arbeitern im Handeln der von ihnen erkannten Gesetzmäßigkeiten keine Kompromisse kennt; Herr von Wagenau, exponierter Repräsentant kapitalistischer Kreise im Roman, akzentuiert das scharf: "Wir brauchen den

Abbau. Wir beginnen schon ((...)). Wer muckst, der fliegt. Es mag um den Einzelnen schade sein- ((...)). Elend der Familien, Enttäuschungen, ein paar Selbstmorde, das kommt stets im Gefolge; oh ich liebe das durchaus nicht - um einzelne mag es wirklich schade sein Für die Gesamtheit bleibt keine andere Wahl. Die Menschen haben noch nicht gelernt, in großen Ziffern zu denken - obwohl unser aller Geschick heute durch große Zahlen bestimmt wird. Durch Massen, durch Quantitäten. Wir aber leisten es uns noch, zu sehr zu differenzieren. ((...)). Wir können daran zugrunde gehen. ((...)). Wir aber dürfen nicht zugrunde gehen. Wir sind das Herz der Nation, ..."14

Diesem Zynismus der herrschenden Klasse, den er verwoben mit Luxus, Verschwendung, Laszivität und intellektueller Überheblichkeit sieht, stellt Zarek das einfache, entbehrungsreiche Leben der Arbeiter gegenüber, in dem soziale Not, Krankheit, Hunger, Unbildung und Kampf um den Arbeitsplatz dominieren: wahrlich echte Dinge, um daran zugrunde zu gehen. Zwei Industriebetriebe, ein Lokomotivwerk und eine Schuhfabrik, sind die Schauplätze der großen sozialen Auseinandersetzungen.

Zentrale Figur der Geschehnisse ist Herberz Dohm, Sohn eines Meisters aus den Lokomotivwerken, dessen Vater ihm unter unsäglichen Mühen ein Jurastudium an der nahen Breslauer Universität ermöglicht. Als das Einkommen der Dohms durch Lohnabbau der Unternehmer geschmälert wird, gibt es keine Möglichkeit für ihn, das Studium bis zum Referendarexamen zu Ende zu führen. Die Hinwendung zur Gruppe der jungen Anarchisten unter Nikko Schindler erfolgt wohl

mehr aus seelischer Not und Verzweiflung als im Bestreben, gesellschaftliche Verhältnisse ändern zu wollen. Herberts Handeln ist weder politisch noch klassenbedingt determiniert. Er verteidigt die kleinen Verhältnisse: "Ich schiele nicht auf den Reichtum, ich hoffe nicht auf Rivieratouren, nicht auf das Großstadtleben, wie unsere Abgeordneten, die sich vom Volke ins Parlament wählen lassen, um 'Herren' zu werden." (Tr., S. 150)

Im Schwanken zwischen Festhalten am Herkömmlichen und der Aktion zum Umsturz, die signalisierend wirken soll, entscheidet er sich für das Konventionelle, wobei ihm politisch die Entscheidung leicht gemacht wird, da sich Umsturz nach Zarekscher Auffassung nicht als Revolution versteht, sondern als terroristischer Mordakt anarchistischer Prägung angelegt wird. So lenkt das Ethos in Treue den Schuß Herberts in die unerwartete Richtung, es stirbt nicht die ins Blickfeld gerichtete schuldige Person des Kapitalisten, sondern der jugendliche Aufrührer und Anstifter Nikko Schindler als Verführer. Zarek nennt es "Sich-freischießen". Wovon schießt sich denn Herbert Dohm frei? Von der psychischen Hörigkeit gegenüber Schindler? Von seiner eigenen Schwäche? Warum jagt er nicht die Kugel in die Schläfe des Unternehmers, dessen Schuld am Tod der Geliebten durch Ausbeutung und damit bedingte Krankheit durch Unterernährung transparent gemacht wurde, dessen Mitschuld am Scheitern der eigenen Bildungspläne, wenn auch nicht unmittelbar, so doch formal handlungsstrukturell aufgebaut wurde? Warum starb nicht der, dessen Schuld deutlich gemacht wurde, im Interesse der Rettung seines Unternehmens vor dem finanziellen Zusammenbruch alles unternommen zu haben, um seine Belegschaft zum Streik zu provozieren, indem er einen

Arbeiter wissentlich unschuldig verhaften ließ, damit sie außerökonomisch und psychologisch zu diesem Schritt gepreßt, ihm die juristische Formel der "vis major" zur Prolongierung seiner Schulden an die Hand liefern würde?

In der Fülle der differenten Sachbezüge und Handlungsebenen Arbeiterwelt und Unternehmersphäre spiegeln sich die neuen geforderten "Zonen der Wirklichkeit" aus den Aufsätzen von 1925 im neuen Verhältnis zum "Sachlichen". Das neue Verhältnis ist dabei wechselseitige Bedingtheit und dialektische Durchdringung beider Sphären unter den existierenden sozialen Gegensätzen, ihr von beiden Seiten offen bekundeter Antagonismus, der immer wieder vermöge einer auf unterschiedlichen Positionen beruhenden Motiviertheit vordergündig gemacht wird. Hier erweist sich Zarek als Könner in der Widerspiegelung des Situativen und der einzelnen Handlungsschritte. Wohl selten hat ein Autor diese Dialektik Unternehmertum-Arbeiterklasse bereits in der Weimarer Zeit so zielgerichtet in seine Darstellung einbezogen und sie auch so überzeugend widergespiegelt.

Dort aber, wo die Aktion sich zum geschichtsbildenden Element auswachsen muß, wo bewußte Kräfte ideologisch zu wirken haben, nämlich von Seiten der Arbeiterklasse und besonders ihrer Führung der politischen Parteien und Gewerkschaften und zwar zur Ausschaltung der fehlorientierten anarchistischen Studenten, bleibt die Handlung blaß, überzeugen ihre Träger nicht: dumpf drängende, spontan handelnde Masse, unter ihnen nur einzeln führende Gestalten, die leitbildhafte Züge annehmen, wie der alte Dohm, die aber wiederum nach "ewigen Werten, ethisch" agieren. Der alte Dohm bleibt in betriebs-

untertäniger Borniertheit gleichermaßen ein Sinnbild der Treue, vom Zarekschen "ewigen Etwas" bestimmt. So macht der Schriftsteller zu den eigentlichen Akteuren, die die Handlung vorantreiben, eine Randgruppe blind hassender jugendlicher Anarchisten, die sich konzeptionell gewollt, zu den Handlungsträgern auswachsen. Von ihnen geht der Impetus aus, sie legen die Lunte ans Pulverfaß, um das Fanal zur Aktion der Arbeiterklasse zu geben.

Das ist ein reflektierter Teil Zarekscher Geschichtsauffassung aus der erlebten Revolution von 1919 in München, als die Räterepublik im revolutionären Kampf geboren wurde. Es zeigt die in der German Odyssey bekundete Haltung gegenüber den geschichtsbildenden Aktionen der Toller und Mühsam, die der ehemalige Studentenratsvorsitzende der Münchner Universität Otto Zarek einnahm, als er von den Großen der Räterepublik berichtet. Für Zarek blieb es die "so-called-revolution", von der er sich trotz Eisners und Tollers Bemühungen um ihn fernhielt und die er als verfehlt und als Werk der Zerstörung betrachtete. (Od., S. 82 ff.)

Zareks konservative Geschichtskonzeption entbehrt aber nicht antifaschistischer, genauer antinazistischer Züge. Während seiner ungarischen Emigrationsjahre ließ er sie jedoch nicht laut werden, und als Mitarbeiter des Pester Lloyd verbarg er sie hinter einer humanitären Gesinnung, die sich in seinem journalistischen Schaffen in dieser Zeitung zeigt.

Ers als auf Druck der Nazis und infolge innenpolitischer ungarischer Entwicklungen er 1938 ins britische Asyl ging,

erfuhr sein Werk einen Zug von jenem militantem Antifaschismus, wie er in seinen Spätwerken German Kultur und German Odyssey beredten Ausdruck fand und mit dem der großen antifaschistischen Schriftsteller vergleichbar wurde.

Seinem Antrag, in der britischen Armee gegen Hitlerdeutschland zu kämpfen, wurde stattgegeben. Er schrieb: "It is a soldiers life I have to live, and I hope to continue this life until the only aim is achieved: the destruction of Hitlerism which makes life intolerable." (od., S. 274)

So wurde eine antifaschistische Gesinnung zur unmittelbaren Aktion und entbehrt nicht geschichtlicher Größe. Ihre Anerkennung kann nur in der Würdigung seines literarischen Werkes und seiner Person bestehen.

Anmerkungen

- 1 In den bekannten Nachschlagewerken findet Zarek nur bei Sternfeld/Tiedemann, im Kürschner und bei Wilhelm Kosch Erwähnung. Umfangreichere Angaben zum Leben Zareks sind den autobiographischen Zeitbetrachtungen German Odyssey zu entnehmen. Eine vollständige Bibliographie seiner Buchausgaben fehlte bislang.
- 2 Siegfried Brachfeld: Deutsche Literatur im Pester Lloyd zwischen 1933 und 1944. Budapest Beiträge zur Germanistik, Schriftenreihe des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur der Lorand Eötvös Universität. Budapest 1971. S. 99. (Weiter zitiert als Brachf.)
- 3 Paul Raabe: Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910-25. Serie A, Bd. 4, Teil 4. Liechtenstein 1972
- 4 Tábori Pál: Négyszemközt Otto Zarek-kel. (Mit Otto Zarek unter vier Augen). In: Literatua, Budapest 1933. S. 219 f. (ungarisch) (Weiter zitiert als Táb.)
Vgl. weiterhin:
Otto Zarek: Neben dem Werk, Thomas Mann zum 50. Geburtstag. - In: Die Neue Rundschau, 1925, S. 616-24. (Weiter zitiert als NR nach Jahr und Seitenzahl)
- 5 Thomas Mann: Tagebücher 1918-21. Hrsg. von Peter de

Mendelssohn. Frankfurt/Main 1972. S. 133. (Weiter zitiert als Tag.)

- 6 Heinz Saltenburg war ein Theaterunternehmer der 20er Jahre in Berlin, der mehrere Bühnen trustartig zusammenschloß, um durch den kapitalistischen Großbetrieb zu besseren Einnahmen zu kommen, indem er mit dem gewinnbringenden Amüsierbetrieb die mit Verlust arbeitenden künstlerischen Bühnen hochzubringen versuchte.
7. Walter Nutz: Massenliteratur. - In: Deutsche Literatur. Eine sozialgeschichte. Hrsg. von Horst Albert Glaser. Bd. 9. Weimarer Republik-Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918-1945. Reinbek 1983. S. 202. f.
- 8 Anton Kaes: Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918/1933. Stuttgart 1983. S. 662-64. (Weiter zitiert als Manif.)
- 9 Die Weltbühne. XXVI. Jahr. 1930. 2. Bd. Nr. 34. S. 275 ff.
- 10 Otto Zarek: Begierde. Roman einer Weltstadtjugend. Berlin Wien, Leipzig 1930. S. 189. (Weiter zitiert als Beg.)
- 11 Vgl. Heinz Dietrich Kenter: Erotische Privatstationen. (Zu Otto Zareks Begierde)

In dieser abschätzigen Kritik wird der expressionistische Beginn mit dem Dramenfrühwerk bei Zarek (Kral V.) lobend hervorgehoben: "Ich weiß heute nicht mehr, ob es gut war oder nur gut aus jener Zeit des revolutionären

Expressionismus gesehen - wie dem auch sei: ich habe noch heute die Vielfalt der Bewegung, eine Härte, eigentümliche Dumpfheit und sprachliche Zucht in der Erinnerung ((...))." In: Die Literatur. 33. Jg., 1930/31. S. 126 (Weiter zitiert als Lit. nach Jahrgang und Seitenzahl)

- 12 Otto Zarek: Theater um Maria Thul. Roman. Berlin, Wien, Leipzig 1932. S. 343
- 13 Otto Zarek: German Odyssey. With the Assistance of James Eastwood. London 1941. S. 119 ff. (Weiter zitiert als Od.)
- 14 Otto Zarek: Treue. Zürich 1934. S. 331. (Weiter zitiert als Tr.)

Bibliographie zu Otto Zarek
(Buchveröffentlichungen)

Die Flucht. Novellen. München: G. Müller 1918. 239 S.

Kaiser Karl V. Ein Drama. München: G. Müller 1918. 127 S.

David. Ein dramatisches Gedicht in 5 Akten. München: G. Müller 1921. 245 S.

Begierde. Roman einer Weltstadtjugend. Berlin, Wien, Leip-

zig: Paul Zsolnay Verlag 1930. 703 S.

Theater um Maria Thul. Roman. Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay Verlag 1932. 630 S.

Die Tragödie eines reichen Mannes. Drama. (vermutlich Theatermanuskript 1933)

Maria Thul. Theaterroman (dänisch). Kopenhagen: Hansen 1933. Bd. 1,2. 837 S.

Vágyak vására. (Begierde, ungarisch). Budapest: Nova 1933. 448 S.

Treue. Roman. Zürich: Bibliothek zeitgenössischer Werke 1934. 643 S.

Színház Maria Thul körül. (Theater um Maria Thul, ungarisch). Budapest: Nova 1934. 411 S.

Liebe auf dem Semmering. Roman. Zürich: Bibliothek zeitgenössischer Werke 1935. 371 S.
(Das Werk ist gleichzeitig in Wien bei Tal erschienen.)

Kossuth. Die Liebe eines Volkes. Zürich: Bibliothek zeitgenössischer Werke 1935. 648 S.

Egy nép szerelme. Kossuth Lajos életregénye (ungarisch). Budapest: Rózsavölgyi 1935. Bd. 1,2. +

Moses Mendelssohn. Ein jüdisches Schicksal in Deutschland.
Amsterdam: Querido 1936. 389 S.

Moses Mendelssohn (ungarisch). Budapest: Tabor 1936. 351 S.

Ferdinand Mayr-Ofen (d.i. Otto Zarek): Ludwig II. von Bayern.
Das Leben eines tragischen Schwärmers. Leipzig, Wien: Tal
1937. 333 S.

Ferdinand Mayr-Ofen: Ludwig II. of Bavaria. The tragedy of an
idealist. London: Cobden Sanderson 1937. 286 S.

Die Geschichte Ungarns. Zürich: Humanitas 1938. 559 S.

The History of Hungary. London: Selwyn et Blount 1939. +

Ferdinand Mayr-Ofen: Tragic Idealist Ludwig II. New York:
Harper Brothers 1939. +

German Odyssey. With the Assistance of James Eastwood. London:
Cape 1941. 274 S.

Splendour and Shame. New York: Bobbs Merrill 1941. +

German Kultur. The proper perspective. London: Hutchinson 1942.
192 S.

The Quakers. London: Dakers 1944. +

+ Seitenzahlen waren nicht festzustellen

Gábor Kerekes (Szeged)

Die geteilte Kritik

Der Geteilte Himmel als Werk einer neuen Phase der
Literatur der DDR

Christa Wolfs Der geteilte Himmel erschien 1963 im Mitteldeutschen Verlag in Halle, nachdem bereits ein Jahr zuvor ein Vorabdruck in der Studentenzeitschrift Forum in Fortsetzungen erfolgt war. Niemand wird bestreiten, daß das Buch heute fester Bestandteil der Literatur der DDR ist und zu den wichtigen Werken jener Jahre gehört. (Dies trifft auch dann noch zu, wenn wir das Werk in der Reihe der in jenem Jahr erschienenen deutschsprachigen Romane sehen, zu denen u.a. auch Thomas Bernhards Frost, Heinrich Bölls Ansichten eines Clowns, Günter de Bruyns Der Hohlweg, Heimito von Doderes Die Wasserfälle von Slunj, Günter Grass' Hundejahre, Max von der Grün's Irrlicht und Feuer, Stefan Heyms Die Papiere des Andreas Lenz, Dieter Noll's Die Abenteuer des Werner Holt. Roman einer Heimkehr, Brigitte Reimanns Die Geschwister, Luise Rinser's Die vollkommene Freude, Erwin Strittmatters Ole Bienkopp und Thomas Valentins Die Unberatenen gehörten.) Christa Wolfs Buch erregte damals großes Aufsehen, und es entspann sich eine bemerkenswerte Diskussion, die in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften der DDR über einen längeren Zeitraum geführt wurde. (Im Jahre

1965 wurde das Buch übrigens von Konrad Wolf verfilmt.)

Wir meinen, es lohnt sich nicht nur deshalb, auf dieses Werk einzugehen, weil Christa Wolf zu den bedeutenden zeitgenössischen deutschen Autoren gehört, sondern auch weil die damaligen Diskussionen, Rezensionen und Reaktionen auf das Werk einen Einblick in die Literatur und die Literaturkritik der DDR jener Jahre geben, die seitdem beide eine große Entwicklung durchgemacht haben. (Diese Entwicklung ist so groß, daß für einen jungen Leser, der zu Anfang der 60er Jahre geboren wurde, und nun das in Frage stehende Buch gleichzeitig mit Werken wie z.B. Der fremde Freund kennenlernt, es nicht ganz einfach ist, zu erkennen, was denn damals als so brisant empfunden wurde.)

Bitterfelder Weg und Aufnahme durch die Literaturkritik

Als das Buch erschien, fand es einen sehr lebhaften Widerhall, in dem sich sowohl zustimmende als auch ablehnende Meinungen vermischten. "Es dürfte (...) ganz wenige Bücher geben, über die einzelne Kritiker ein ebenso hartes wie ungerechtfertigtes Verdikt gefällt haben wie über die Erzählung von Christa Wolf."¹ Was Fritz J. Raddatz' Feststellung über die Diskussion, die in den Zeitschriften und Zeitungen der DDR länger geführt wurde, angeht, nach der der erzählerische Text ausschließlich nur nach seiner po-

litischen Relevanz befragt worden wäre und in Frage gestellt worden² sei nicht die literarische Kompetenz der Autorin, sondern ihr ideologischer Stellenwert, so ist dies zu ausschließlich formuliert, stimmt nicht uneingeschränkt. Insofern trifft seine Bemerkung zu, daß die Debatte sehr stark über die ideologische Einstellung der Autorin erfolgte, doch gab es in vielen Beiträgen zahlreiche Feststellungen, die bei weitem nicht ‚a-literarisch‘ genannt werden können. Wirft man hingegen einen Blick auf die damals in der BRD erschienen Rezensionen, die in nichtkommunistischen Presseorganen standen, so sind auch sie übervoll mit politischen und ideologischen Bemerkungen – wenn auch der Blickwinkel ein ganz anderer ist. So wundert man sich dort über den "Mut" der Autorin, Rückblende sowie Monolog anzuwenden und zu vermischen ("dies ist ebenfalls gewagt für ein Buch, das in der Zone erscheint"³), und über ähnlich "heldenhafte" Taten. Auffallend ist weiterhin – und dies ist eben doch ein weiterer Hinweis dafür, daß die außerliterarische Wirklichkeit nicht übersehen werden darf – , daß sowohl in der FAZ, in der Welt und beim Deutschlandsender die Gestalt Manfreds als die eigentliche Hauptgestalt hingestellt wird.⁴ (Interessanterweise wird Manfred nur in einer einzigen in der DDR erschienen Rezension, in der von Allert und Wetzelt,⁵ die "eine Kritik falscher und schädlicher kritischer Methoden"⁶ schrieben, als "Hauptheld" bezeichnet.)

Zusammenfassend muß man heute feststellen, trotz der ausführlichen Diskussion ist es mit den literarischen Bemerkungen vieler damaliger Rezensenten nicht weit her, wofür wahrscheinlich in erster Linie die Form der Buchrezension an sich verantwortlich gemacht werden muß. Schließlich waren ja in der DDR die bei weitem anspruchsvollsten Beiträge in Sinn und Form⁷ und Weimarer Beiträge⁸ zu finden.

Der Geteilte Himmel gehört in eine Reihe mit Werken, die ungefähr zur gleichen Zeit erschienen waren. Wir denken hierbei an Karl-Heinz Jakob's Beschreibung eines Sommers, Erik Neutschs Spur der Steine und Erwin Strittmatters Ole Bienkopp, und weniger an die zeitlich ebenfalls nächstehenden Werke Die Abenteuer des Werner Holt. Roman einer Jugend von Dieter Noll und Wir sind nicht Staub im Wind von Max Walter Schulz. Während letztere sich mit der Zeit des Faschismus auseinandersetzen, ist in den anderen Werken der Konflikt in der damaligen Gegenwart angesiedelt, und das Gewicht der Gesellschaft nimmt in der Austragung und Lösung der Konflikte, die nicht unabhängig vom gesellschaftlichen Leben dargestellt werden, gegenüber dem der zentralen Figuren zu⁹. Der Problemkreis der deutschen Vergangenheit ist aber ebenfalls gegenwärtig, wie wir das noch sehen werden.

Bei der Betrachtung des Werkes von Christa Wolf darf man nicht über die Bitterfelder Konferenz von

1959 hinwegsehen. Auf ihr orientierte man auf eine enge Beziehung zwischen Schriftstellern und Arbeitern hin. Als Ergebnis entstanden zahlreiche Zirkel schreibender Arbeiter, Arbeitertheater u.ä. Die Schriftsteller sollten in ihren Werken die Produktion darstellen, sie am besten selbst in den Betrieben und Fabriken kennenlernen. (Allerdings gab es bereits vor der ersten Bitterfelder Konferenz Werke, die im Bereich der Produktion spielten, wie z.B. Eduard, Claudius' Menschen an unserer Seite (1951), Karl Mundstocks Helle Nächte (1952) und Rudolf Fischers Martin Hoop IV (1955). Neu war die Überlegung, verstärkt Arbeiter zur literarischen Arbeit anzuregen, und Schriftsteller in die Produktion gehen zu lassen, während der auf die oben erwähnten Romane angewandte Begriff "Produktionsromane" schon bekannt war). Christa Wolfs Werk, Die Spur der Steine von Neutsch genügt es hier als Werke des Bitterfelder Weges zu nennen, dessen produktive Impulse z.B. auch an Volker Brauns Kipper abzulesen sind. Bobrowskis Erzählungen, die zur gleichen Zeit entstanden sind, waren aber Gegenstücke hierzu, und Franz Fühman führte in seinem "Brief an den Minister für Kultur" aus, weshalb er nicht in der Lage sei, nach dem erfolgten Aufenthalt in einem Betrieb, den quasi "erwarteten" Roman hierüber zu schreiben: "Denn zwei Gebiete jenseits der erwähnten Grenze werde ich beim besten Willen nicht mehr erobern können: das weite Land der Erinnerung an

Herkunft, Familie, Schule, Lehrzeit, erste Liebe, erstes Glück, erstes Leid, an jene Dimension also, die jedes Stück Literatur braucht, um nicht flach zu bleiben. Zum zweiten liegt 'jenseits' der weite Bezirk der allgemein-menschlichen Gefühle, die im literarischen Werk nur dann glaubhaft gestaltet werden können, wenn man sie in ihrer, durch die gesellschaftliche Spezifik geprägten Individualität zeigt. Die aber kenne ich nicht, und ich komme 'von außen' zu wenig in sie hinein; es langt zu einer politischen Debatte, aber nicht zur künstlerischen Gestaltung. Was zum Beispiel empfindet ein Mensch, der weiß, daß er sein Leben lang so ziemlich dieselbe Arbeit für so ziemlich dasselbe Geld verrichten wird, als beglückend und was als bedrückend an eben dieser Arbeit; wo bringt sie ihm Reize, wo Freude wo Leid, in welchen Bildern, auf welche Weise erscheint sie in seinem Denken und Fühlen, usw. usw. Ich weiß es nicht und kann es nicht nachempfinden ..."¹⁰

Christa Wolf ihrerseits hat, als sie Lektorin des Mitteldeutschen Verlags in Halle war (1959-1962), Kontakt zu einer Brigade der Halleschen Waggonfabrik aufgenommen, die ihr wichtige Anregungen für den Geteilten Himmel gab¹¹, und der Zirkel der schreibenden Arbeiter des VEB Waggonbau Ammendorf meldete sich später auch in der Diskussion um das Buch zu Wort.¹²

Im Geteilten Himmel finden wir eine, gemessen am

Gesamtumfang des Werkes, ausführliche bzw. umfassende Beschäftigung mit der Sphäre der Produktion. Die Bedeutung dessen sollte man nicht unterschätzen, sie ist weit mehr als eine Art "damals erforderliche Staf-fage". Die Hauptgestalt Rita entschließt sich ja nicht zuletzt auf Grund der Erfahrungen, die sie im Betrieb gemacht hat, in ihrer Heimat zu bleiben. Was die Darstellung des Betriebes, des Bereiches der Produktion angeht, so gingen die Meinungen damals sehr weit auseinander. Rosemarie Heise meinte: "Daß die Darstellung des Verhältnisses der Brigade zu den anderen Brigaden im Betrieb und zu diesem selbst weitgehend fehlt (...), wäre einem Roman anzukreiden; in der Erzählung wird dadurch der Eindruck der Totalität im Ausschnitt, den man bei der Brigadehandlung hat, noch verstärkt"¹³, und Jürgen Bonk bestätigte der Autorin, "einen tiefen Einblick in die Welt der Arbeit" zu geben¹⁴, während Allert und Wetzelt hierüber, wie über das ganze Buch, keine gute Meinung hatten.¹⁵ Positiv beurteilten diese Teile des Romanes sowohl Kurt Hager¹⁶ und Alfred Kurella ihn zitierend.¹⁷ Ersterer in seinem Referat auf der Beratung des Politbüros des Zentralkomitees der SED und des Ministerrates mit Schriftstellern und Künstlern, letzterer in der "Begründung der Zuteilung des Heinrich-Mann-Preises für 1963 an Frau Christa Wolf", womit wir wieder bei der Frage der ideologischen und "a-literarischen" Debatte angelangt sind.

Sicher ist jedenfalls, daß damals die politisch-ideologischen Gesichtspunkte bei der Beurteilung von literarischen, aber auch von den Werken anderer Kunstarten in der DDR allein im Vordergrund standen. In dem erwähnten Brief Franz Fühmanns lesen wir hierzu: "Das Hauptproblem in diesem Komplex ist meiner Meinung nach eine entschiedene Verbesserung unserer Kritik. Bis jetzt ist sie, vor allem in der Tagespresse, fast ausnahmslos nur eine dürftige (oft nicht einmal sachlich saubere, mitunter sogar eine gröblich entstellende) Inhaltsangabe von zumeist nach ihrer Thematik ausgewählten Werken, verbunden mit ein paar Gemeinplätzen über die thematische Bedeutung und die aktuelle Bezüglichkeit des Stoffes und mit ein paar willkürlichen Bemerkungen zu Inhalt oder Form - wie's grade trifft. Es gibt keine Wertmaßstäbe: Belangloses Zeug wird, weil thematisch wichtig oder gerade passend, auf vielen Seiten breitgetreten, wichtige Arbeiten werden ignoriert. Schöpferische Gestaltungsprobleme werden so gut wie nie behandelt; fast nie wird von dem Ziel ausgegangen, das der Autor sich gestellt hat, sondern von dem fiktiven Buch, das er nach der Meinung des Kritikers hätte schreiben müssen."¹⁸ Diese Art der Kritik hatte zur Folge, daß künstlerisch wertlose Bücher, die aber die geforderten thematischen Kriterien erfüllten, gefeiert wurden, während Bücher mit künstlerischem Wert, die diesen Kriterien nicht entsprachen, angegriffen

wurden.

Damals wurde die Autorin von mehreren Kritikern mit dem Argument in Schutz genommen, daß es sich hier bei ja um keinen Roman, sondern "nur" um eine Erzählung handle, und somit könne man ja quasi nicht alles von diesem Buch erwarten.¹⁹ Es ergibt sich nun an dieser Stelle die Frage, womit wir es hier zu tun haben? Was ist der Geteilte Himmel? Der geteilte Himmel. Eine Erzählung - so erschien damals das Buch, und wir werden in keiner einzigen zeitgenössischen Kritik der DDR-Zeitungen und Zeitschriften etwas anderes lesen könne. (Übrigens auch in den BRD-Presseorganen nicht, außer in der Welt, wo man eine Novelle identifiziert zu haben meint.²⁰) Die Bestimmung "Erzählung" findet man übrigens auch bei Peter Gutsch²¹ und im Band XI der Geschichte der deutschen Literatur.

Wir hingegen meinen, daß die umfassend angelegte Darstellung, die Handlungsfülle, der oben schon einmal erwähnte "Eindruck der Totalität im Ausschnitt" und das angewandte Schema des Entwicklungsromans es erlauben, in diesem Fall von einem Roman zu sprechen. Für die damaligen Kritiker mag es offensichtlich gewesen sein, daß ein - im Vergleich zu den damals erschienenen Romanen Spur der Steine, Abenteuer des Werner Holt - schmales Bändchen wie dieses Werk kein Roman sein konnte. So sind auch jene Meinungen, nach denen es sich hierbei um einen Roman handelt, neueren

Latams.²³ (Auch wäre dies ja in der Geschichte der deutschen Literatur nicht der erste Fall, bei dem über Werke, die ihr Autor selbst Erzählungen nannte, gesagt wird, sie seien eigentlich gar keine.)

So werden in diesem Roman verschiedene Lebensbereiche und Schicksale vorgeführt, und dies geschieht sehr häufig vermittelt einer Gegenüberstellung.

Zeitebenen und Erzählhaltungen

Christa Wolfs erste belletristische Publikation ist die 1961 erschienene Moskauer Novelle, der dann Der Geteilte Himmel als zweite folgte. Sie hatte sich damals als Literaturkritikerin bereits einen Namen gemacht, und die Erfahrung und reflektierte Erfahrung mit Literatur, die sie besaß, kann man ihr schon angesichts ihrer frühesten Werke nicht abstreiten, und dies hat auch eigentlich niemand (bis auf je eine hingeworfene Bemerkung von Raddatz und Reichmanicki aus den 60er Jahren²⁴) getan.

Die Moskauer Novelle ist heute von ihren publizierten belletristischen Werken das am frühesten entstandene, und das zweite die Erzählung Dienstag, der 27. September, die sie mit 1960 datiert. Gegen Ende dieser in der von Christa Wolf bevorzugten Ich-Form geschriebenen Erzählung, die unverkennbare autobiographische Züge trägt, liest man: "Ich sehe die Manuskriptanfänge durch, die auf meinem Schreibtisch

übereinanderliegen. Die Langwierigkeit des Vorgangs, den man Schreiben nennt, erbittert mich. Aus der reinen Brigadegeschichte haben sich schon ein paar herausgehoben. Leute, die ich besser kenne und zu einer Geschichte miteinander verknüpft habe, die, wie ich deutlich sehe, noch viel zu simpel ist. Ein Mädchen vom Lande, das zum erstenmal in ihrem Leben in die größere Stadt kommt, um hier zu studieren. Vorher macht sie ein Praktikum in einem Betrieb, bei einer schwierigen Brigade. Ihr Freund ist Chemiker, er bekommt sie am Ende nicht. Der dritte ist ein junger Meister, der, weil er einen Fehler gemacht hat, in diese Brigade zur Bewährung geschickt wurde ..."²⁵ Wir halten es auf Grund der offensichtlichen Bezüge zum Geteilten Himmel (Mädchen vom Lande; zum erstenmal in der Stadt, um zu studieren; vorher Praktikum in einem Betrieb; schwierige Brigade; Freund ist Chemiker, er bekommt sie am Ende nicht; Bewährung, da ein Fehler gemacht wurde) und auch deshalb für legitim, in diesen knappen Sätzen die 1960er Pläne der Autorin für diesen Roman zu sehen, da sie an anderer Stelle aus ihrem Tagebuch zitiert,²⁶ und das Zitat fast wortwörtlich mit Passagen aus Dienstag, der 27. September übereinstimmt, wodurch man der Erzählung einen dokumentarischen Wert beimessen kann. Haben wir dies akzeptiert, so sehen wir, daß zunächst der Ausgangspunkt für den Geteilten Himmel in einer dem Bitterfelder Weg entsprechenden Konzeption zu suchen ist, und die Feststellung, nach

der die Autorin von den Ereignissen des 13. August 1961 ausgegangen sei, nicht zutrifft.²⁷

Ebenso wie in der Moskauer Novelle steht auch hier im Geteilten Himmel eine Liebesgeschichte im Mittelpunkt. Rita, das vom Lande in die Stadt kommende Mädchen, das vor Antritt ihres Studiums noch ein Praktikum in einem Waggonbaubetrieb absolviert, und in der - namentlich nicht bezeichneten - Stadt im Haus der Familie Herrfurth, auf Einladung des Sohnes Manfred, ihres Freundes, wohnt, verübt "einen Anschlag auf sich", ²⁸ nachdem Manfred sie verlassen hat, und noch vor dem 13. August 1961 nach West-Berlin gefahren ist. Der Roman erzählt den Zeitraum der Bekanntschaft Ritas und Manfreds, Manfreds Flucht, Ritas Zusammenbruch und ihre Genesung im Krankenhaus und Sanatorium in der Weise, daß die Handlung mit der im Krankenhaus und Sanatorium nach ihrem "Anschlag auf sich" wieder genesenden Rita beginnt, und die Vergangenheit, der Zeitraum der Liebe und ihres Zusammenbruches als zweite Ebene in diese sozusagen "eingeschoben" wird. Die eine Ebene stellt also die Genesung Ritas, die andere die Geschichte und das Ende ihrer Liebe zu Manfred dar. Dabei berühren sich die beiden Ebenen insofern immer wieder, daß bestimmte Besucher im Sanatorium wie auch Ritas Erinnerungen bestimmte Gedankengänge auslösen und dadurch Rita helfen. Dramatisch zugespitzt führen schließlich die beiden parallel zueinander laufenden Stränge zu Ri-

tas Zusammenbruch auf der einen und zu ihrer Entlassung nach der Genesung auf der anderen Ebene. Dabei ist die Ebene der Zeit im Sanatorium und nach ihrer Entlassung streng im Präsens gehalten, während die andere in der Vergangenheit steht, so daß sie deutlich voneinander zu unterscheiden sind. (Die Geschichte eines weiteren Schicksals, des moralischen Sieges, dafür aber der gesundheitlichen Niederlage Meternagels, zieht sich durch diese beiden Ebenen, und erreicht ihren Endpunkt nach Ritas Entlassung.) Es hat "sehr, sehr lange gedauert", bekannte Christa Wolf, "bis ich die 'zweite Ebene' als Mittel fand".²⁹ Von den damaligen Rezensenten erkannten dieses Prinzip mehrere,³⁰ andere hingegen sprachen von "Rückblende-technik"³¹ oder von einer "Rahmenerzählung"³², was weniger überzeugend klang, und Rosemarie Heise fügte auch sogleich ihren Ausführungen hinzu: "Versteht man allerdings unter der Bezeichnung Rahmen-erzählung die traditionelle Form, die sie etwa bei Keller, Storm, C.F. Meyer hat, so ist sie auf den 'Geteilten Himmel' sicher nicht anwendbar."³³

Eine andere Frage ist die der Erzählhaltungen, die gemeinsam mit den zwei zeitlichen Ebenen den großen Reiz dieses Buches ausmachen. Heinz Sachs meinte es sei "das Kompositionsprinzip, alle Ereignisse durch die Hauptgestalt Rita zu brechen"³⁴,

im Band XI der Geschichte der deutschen Literatur steht, die Geschehnisse würden "aus der Sicht der

Hauptgestalt erzählt"³⁵, und Marcel Reich-Ranicki spricht im Zusammenhang mit diesem Werk gar von einer Ich-Erzählung.³⁶ Eine Ich-Erzählung ist Der Geteilte Himmel ganz bestimmt nicht, und die anderen Feststellungen glauben wir auch nur eingeschränkt gelten zu lassen dürfen. Werfen wir hierzu einen Blick auf eine beliebig herausgegriffene Stelle des Romans:

Ihnen blieb nur dieser schwerelose, blasse, nicht mehr von Hoffnung und noch nicht von Verzweiflung gefärbte Augenblick. Rita nahm ein Fädchen von seiner Jacke. Ein Blumenverkäufer, der genau studiert hatte, wann man abschiednehmende Liebespaare stören darf, trat an sie heran. "Ein Sträußchen gefällig?" Rita schüttelte hastig den Kopf. Der Mann zog sich zurück. Man lernte nie aus.

Manfred sah auf die Uhr. Ihre Zeit war genau bemessen. "Geh jetzt", sagte er. Er ging mit ihr bis zur Sperre. Da blieben sie wieder stehen. Rechts zog der Strom zurück in die Stadt. Sie konnten sich auf ihrem Inselchen nicht lange halten.

"Geh", sagte Manfred.

Sie sah ihn weiter an.

Er lächelte (sie soll ihn lächeln sehen, wenn sie an ihn denkt). "Leb wohl, braunes Fräulein", sagte er zärtlich. Rita legte ihren Kopf eine Sekunde lang an seine Brust. Noch Wochen später fühlte er den federleichten Druck, wenn er die Augen schloß. Sie mußte dann wohl durch die Sperre und die Trep-

pe hinaufgegangen sein. Sie muß mit einer Bahn gefahren sein, die sie zum richtigen Bahnhof brachte.³⁷

Was sehen wir: keine Ich-Erzählung und mehr als nur eine Sicht. Um die Termini Franz K. Stanzels zu benutzen,³⁸ haben wir es hier mit einem hauptsächlich personalen Roman zu tun. Wir finden szenische Darstellungen, erlebte Rede, Bewußtseinsspiegelungen, innere Monologe, Passagen in der Ich-Erzählhaltung, und neben der personalen Außensicht eine Innensicht,³⁹ die sich zumeist an der Hauptgestalt Rita orientiert. Doch ist es kaum gerechtfertigt, zu behaupten, alles sei durch ihre Sicht dargestellt. Im obigen Zitat kann man z.B. über den Satz "Noch Wochen Später fühlte er den federleichten Druck, wenn er die Augen schloß" nun wirklich nicht behaupten, dies sei aus der Figurensicht Ritas geschrieben. Es gibt aber viele Textstellen, in denen es nicht möglich ist, die Sicht eindeutig zuzuordnen. So in unserem Zitat den Satz: "Man lernte nie aus", nachdem der Blumenverkäufer von Rita zurückgewiesen wurde. Hierbei kann es sich sowohl um die Sicht des Verkäufers handeln als auch um die Ritas, eine spöttische Bemerkung, die sie sich im Sanatorium erinnernd kurz vor ihrer Entlassung durchaus zu machen in der Lage gewesen wäre. Möglicherweise könnte man trotzdem zu dem Schluß gelangen - wir tun es allerdings nicht -, daß der ganze Roman, so auch das obige Zitat, aus der Sicht der Hauptgestalt

geschrieben sei, mit der Begründung, sie erinnere sich an die Vergangenheit und interpretiere sie gleichsam mit, indem sie sich in die anderen Personen hineinversetze. Dem widerspricht aber allzu deutlich, daß in der Ebene der „Gegenwart“, der Krankenhaus- und Sanatoriumsebene ebenfalls verschiedene Innenansichten von Figuren vorliegen. (Siehe z.B. Kapitel 1 und 8.) Auf diese Weise werden Personen und Geschehnisse aus der Sicht dritter charakterisiert, was zugleich auch bedeutet, daß die Sicht Ritas eben nicht immer vorliegt.

Wie bereits erwähnt, halten wir die Anwendung der verschiedenen Zeitebenen und Erzählhaltungen für eine besondere Stärke des Buches. Alfred Kurella vertrat diese Meinung,⁴⁰ während Christoph Funke der Ansicht war, "die Schwächen der Geschichte (seien u.a.) begründet in der nicht konsequent durchgehaltenen Erzählerposition".⁴¹ Dieser Umgang mit den verschiedenen Erzählhaltungen entging damals übrigens einer Reihe von Rezensenten, nicht aber den Mitgliedern des Zirkels schreibender Arbeiter des VEB Waggonbau Ammersdorf.⁴²

Kontrapunktik

Das Grundlegendste Gestaltungsprinzip in diesem Roman möchten wir Kontrapunktik nennen. Wir meinen damit die Gegenüberstellung gegensätzlicher Komponen-

ten, so von Gestaltungsweisen (zeitliche Ebenen ,
variierende personale Sicht), von Figuren, Schau-
plätzen und Geschehnissen.

Durch die bereits behandelten zwei Ebenen werden
zeitlich voneinander fernliegende Abläufe näher zu-
sammengerückt, kontrastierend gegenübergestellt. Ge-
genüberstellungen finden wir aber noch an zahlreichen
Stellen des Romans:

Rita wird zunächst als ein unerfahrenes Mädchen
vom Dorfe beschrieben, das in einer "kleine(n) länd-
liche(n) Zweigstelle einer großen Versicherung" ar-
beitet.⁴³ Sie verliebt sich in den ihr so entgegen-
gesetzten, weil älteren, erfahrenen und desillusionier-
ten Manfred, und er in sie.

Den ersten Schritten in ihrer Liebesbeziehung folgen
aber gleichzeitig auch Ritas erste Schritte in das
gesellschaftliche Leben. Sie unterschreibt den Fra-
gebogen zum Studium. Der Kontrast von Stadt und Land
wird deutlich, als Rita zum erstenmal in der Stadt
ist.

Während Ritas Aufenthalt in der Stadt besteht der
Gegensatz zwischen Betrieb und später Institut auf
der einen Seite, und die so ganz andere Umgebung bei
den Herrfurths.

Deutlich ins Auge fällt auch die Gegenüberstellung
des Empfangs beim Rat der Stadt für die Arbeiter
des Waggonbaubetriebes und der Party bei Manfreds
Professor.

Die gegensätzlichen Lebensläufe Manfreds und Wendlands. Ritas positive Erfahrung, daß Mangold, der "über die Parteilinie (sprach), wie Katholiken über die unbefleckte Empfängnis reden",⁴⁴ sich nicht durchsetzen konnte, steht parallel zu Manfreds Niederlage, daß er und Martin Jung sich mit ihrer Maschine nicht durchsetzen konnten.

Soviel, um nur einige Beispiele zu nennen. Betrachtet man die Figuren und den weiteren Verlauf der Handlung, so wird man eine Unzahl weiterer Gegenüberstellungen finden, die alles in allem manchmal auch den Keim der Schwarz-Weiß-Malerei beinhalten.⁴⁵

Altes und Neues im "Geteilten Himmel"

Ritas und Manfreds Liebe wird als eine Liebe auf den ersten Blick gestaltet. Sie helfen sich beide, ja auch Manfred hilft Rita, als sie aufzugeben droht (Kapitel 11). Dies ist etwas, das u.a. bei dieser Figur mit Vorliebe übersehen wird, so wie ähnliches auch im Falle Innstettens geschieht. Manfreds Person, seine Ansichten und Taten sind durch seinen familiären Hintergrund und seine Erfahrungen motiviert. Sein Vater war ein Mitläufer in der Nazizeit und ist es nun als Parteimitglied ohne Überzeugung erneut, während Manfreds Mutter herrschsüchtig ist. Seine Mittelschulzeit fiel in die Kriegsjahre, während des Studiums wurde er von einem Kommilitonen, auf den er unbedingt rechnete,

verraten. Er studiert, verliebt sich in Rita, beendet sein Studium. Sie zieht zu ihm in das Haus seiner Eltern in die Stadt. An seinem Arbeitsplatz findet Manfred eine Gruppe von Leuten vor, die dem Professor "Götzendienst" leisten. Die Stufen seiner Karriere sieht er von nicht Begabteren, dafür aber Älteren, die angesichts der deutschen Vergangenheit keine Scham verspüren, verstellt. (Die Charakterisierung des Kreises der Naturwissenschaftler ist, da kann man H.J. Geerdts zustimmen, "unzulässig vereinfacht".⁴⁶) Seine Verlobte absolviert ihr Praktikum, und berichtet immer wieder über ihre Erlebnisse. Für ihn sind die Anstrengungen im Betrieb Beispiele eines vergeblichen und seiner Ansicht nach ergebnislosen Bemühens. Auf dem Empfang für die Arbeiter beim Rat der Stadt hört er nur leere Phrasen in den Reden. Dann studiert Rita, und berichtet ihm über den Terror des dogmatischen Mangold. Eines Tages sieht Manfred sie zu dem Mann ins Auto steigen, der Rita ebenfalls liebt, während er doch auch mit Blumen auf sie gewartet hatte. Als Manfred gemeinsam mit seinem Freund Martin Jung eine von ihnen entworfene bessere Maschine annehmen zu lassen versucht, sieht er diesen Versuch trotz der offenkundigen Überlegenheit ihrer Neuerung scheitern. Sein Freund setzt sich zu lautstark für ihre Sache ein und wird exmatrikuliert. Als Manfred um die Wiederaufnahme seines Freundes bittet, endet das Gespräch für ihn enttäuschend. Als er auf einer Konferenz in Berlin ist,

geht er nach West-Berlin und meldet sich erst schriftlich wieder.

Die meisten Einschätzungen von Manfreds Charakter waren in den damaligen Rezensionen verurteilende: "Individualismus", "Nihilismus", "Menschenverachtung", "Vergötzung der Technik",⁴⁷ er weise "kaum günstige Charakterzüge" auf und "wird im Verlauf der Erzählung dann vollständig negativ".⁴⁸ Darin mag die Erfahrung mitschwingen, die man mit jenen Figuren in Eduard Claudius' Menschen an unserer Seite (1951), Hildegard Maria Rauchfuß' Wem die Steine Antwort geben (1952), Irma Harders Im Haus am Wiesenweg (1956), Hans-Jürgen Steinmanns Die größere Liebe (1959), Willi Bredels Ein neues Kapitel (1961/64) und Armin Müllers Du wirst dir den Hals brechen (1961) - um nur Romane als Beispiele zu nennen - gemacht hatte, die Republikflucht begehen oder begehen wollen. Sie sind alle ausnahmslos mit negativen Eigenschaften behaftet, sind durchtriebene Bösewichter, habgierig etc. Insofern war die Zeichnung Manfreds bei Christa Wolf etwas ganz neues. Sicherlich ist sein Entschluß durch viele zufällige Ereignisse bestimmt und er hätte "gesunden können", wie Jürgen Bonk es schrieb,⁴⁹ also in der DDR bleiben können. Nichtsdestotrotz kann man Manfreds Gedankengang nachvollziehen, seine Gründe verstehen. Daß die Ereignisse, die ihn zur Republikflucht veranlaßten, keine gesetzmäßigen waren, wird im Buch aber auch betont: für die Zurückweisung der Maschine ist eine Person

verantwortlich, die - das muß man annehmen - dies aus Sabotage durchgesetzt hat. (Die Figur des Saboteurs, des Agenten, der die Produktion in der DDR vergeblich zu vereiteln versucht, war in der damaligen DDR-Literatur sehr häufig vertreten: Karl Mundstocks Helle Nächte (1952), Werner Reinowskis Der kleine Kopf (1952), Rudolf Fischers Martin Hoop IV (1955), Anna Peghers Die Entscheidung (1959), Werner Steinbergs Wasser aus trockenen Brunnen (1962) und auch einige der oben bereits aufgezählten Romane bieten hierfür Beispiele. Nur verzichtet Christa Wolf - im Gegensatz zu den anderen Romanen - auf die einem Kriminalroman zukommende Entlarvung, Verfolgung und Bestrafung des Saboteurs, die in den anderen Romanen mit zu dem beruhigenden Happy-End beiträgt.) Selbst die Rezensenten, die Manfred nicht a priori verurteilten,⁵⁰ bemängelten, daß die Motive, die ihn zum Verlassen der DDR nötigten, zu stark herausgearbeitet seien.

Die Forderung nach einer stärkeren Gestaltung der Partei, der Kraft des Kollektivs⁵¹ kam auch in sehr vielen Rezensionen vor. Die Wirkung langer Jahre und vieler Werke schwang dabei mit. Franz Fühmann meinte hierzu im allgemeinen: "Einer grünen Bank wird vorgeworfen, daß sie kein blauer Tisch sei. Immer wieder, zumal bei jeder eigenwilligen Leistung, wird nach dem Schema geschrieben ('Wo bleibt die positive Gegengestalt, welche...' - 'warum wird nicht das Kollektiv gezeigt, in dem ...' - 'Einen solchen Einzelfall mag es wohl geben, aber für unser Leben typisch...')

Immer noch wird von einzelnen Werk „gefordert“, was nur die Totalität unserer Literatur leben kann, nämlich die Totalität des Lebens. Immer noch wird dem Schriftsteller ein politischer Vorwurf gemacht, wenn er der ganzen Skala der menschlichen Gefühlslebens, die eben von der jubelnden Freude bis zum quälenden Schmerz reicht, von der jähzählenden Lebenslust bis zur tiefen Krise der Verzweiflung, Ausdruck verleiht.“⁵² Auf ebendiese Weise wurde gefragt, warum denn die Person des Meternagel so gezeichnet ist, wie sie es war, und warum nicht anders. Meternagel, der für ein ehemaliges Verleben, für das er keine Schuld trägt, vom Meisterrang zurückversetzt wurde, der eine "rückläufige Kaderentwicklung" hat, ist es, der unbeirrbar in seinem Fleiß und in seinem Glauben an die Notwendigkeit der Erhöhung der Produktion, sich bis zu seinem körperlichen Zusammenbruch verausgabt. Zak nannte ihn die "klassische Gestalt" des "Arbeiters als Erzieher"⁵³, wie sie in der damaligen DDR-Literatur häufig anzutreffen war. Keine Festigkeit, seine Person, die kaum eine Entwicklung durchmacht und von Anfang bis Ende sich für ihre Überzeugung einsetzt, stellt ihn mit solchen Figuren der Romane Menschen an unserer Seite (1951) und Von der Liebe soll man nicht sprechen (1957) von Eduard Claudius, Helle Nächte (1952) von Karl Mundstock, Der Ungeduldige (1960) von Werner Reinowski, Die Hochzeit von Länneken (1960) von Herbert Nachbar, Herbst-

rauch (1961) von Bernhard Seeger und Du wirst dir den Hals brechen (1961), um Romane zu nennen, die vor dem "Geteilten Himmel" erschienen sind, in eine Reihe. Allerdings unterscheidet sich Meternagel von jenen Figuren wiederum darin, daß er den gravierenden Fehler der Schwäche gegenüber seiner Tochter hat - der ihm aber verziehen wird -, und daß ihm im Roman das den anderen Figuren in den anderen Romanen zukommende Happy-End nach der Lösung der Aufgaben in der Produktion verwehrt bleibt. Sein Zuhause ist ärmlich eingerichtet, seine Frau gealtert und er körperlich zerrüttet.

Eine Person entwickelt sich hingegen ganz deutlich: die Figur Ritas. Die in der Gegenwart angesiedelte Form des Entwicklungsromans, als dessen Ergebnis sich der Held zum sozialistischen Bewußtsein entwickelt, war in der DDR Literatur schon vor Christa Wolfs Roman vorhanden. (Hans-Jürgen Steinmanns Die größere Liebe aus dem Jahre 1959 und Werner Eggeraths Wassereinbruch aus dem Jahre 1960 sind hier als Beispiele zu nennen.) Nach ihr sollten noch viele Beispiele (u.a. Spur der Steine von Erik Neutsch aus dem Jahre 1964) folgen. Hierbei, und im Falle der Entwicklung Ritas im Geteilten Himmel, handelt es sich eindeutig um jenes klassische Muster, das im Entwicklungsroman des 18-19. Jahrhunderts vorgezeichnet ist, daß nämlich der Protagonist, der sich für die Welt offenhält, auszieht, die Welt in sich aufnimmt, und sich nach der Entfaltung einer Persönlichkeit, als er schon als ein anderer dasteht, dessen bewußt

wird, daß er die Welt benötigt.⁵⁴ (Im Gegensatz zu dem Muster des Entwicklungsromans der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.⁵⁵) Es ist ganz offensichtlich, daß es in diesem Fall Rita ist, die "auszieht", sich in immer neuerer Umgebung und mit schwierigeren Aufgaben zurechtfindet. Sie kommt vom Dorf in die Stadt, findet sich dort im Betrieb, nach Selbstzweifeln und Zweifeln sowohl in der Arbeit als auch mit ihren Kollegen zurecht, um dann im Studium etwas Ähnliches zu erleben. Beide Male kann sie ihre Selbstzweifel überwinden. Ist ihr gesellschaftliches Interesse anfangs noch gering, und hört man noch aus manch ihren Sätzen eine Art pantheistisches "Dankgebet an Gott für die Schönheiten der Natur"⁵⁶ heraus ("Rita lächelte. Wie sie alles kannte! Wie es ein Teil von ihr war! Danke für jeden Vogelruf, für das kühle Flußwasser, für die Morgensonne und den Baum Schatten im Sommer."⁵⁷), so steht sie nach ihrem Zusammenbruch zu Beginn ihrer Krankenhaus- und Sanatoriumszeit bereits am Anfang des Weges, der sie zur geistigen Verarbeitung ihres emotionalen Entschlusses, Manfred nicht zu folgen, führt. Diesen Weg ("vom Ich-zum Wir-Denken"⁵⁸) kann man getrost als den der sozialistischen Bewußtseinsbildung nennen.⁵⁹ Allerdings verlassen wir die Heldin - im Gegensatz zu den Beispielen aus der DDR-Literatur, bei denen das bereits erwähnte klassische Muster des Entwicklungsromans in einer Gegenwartsthematik angewandt wurde, und die vor

1963 erschienen waren - nicht mit der "beruhigenden" Gewißheit, daß sich nun für sie alle wichtigen Fragen gelöst hätten.

Auch in diesem Roman spielt die Frage der deutschen Vergangenheit eine Rolle, doch wird diese Frage unter dem Aspekt gesehen, daß Menschen, die es zur Zeit der zwölf Jahre Hitlerdiktatur selbst zu höheren Rängen gebracht haben, nun mit zu den Massen gehören, mit denen eine neue Gesellschaftsordnung aufgebaut werden soll. Im Roman kommt dies sowohl in der Brigadehandlung als auch bei der Gestaltung der Naturwissenschaftler zum Vorschein. Die Flucht der deutschen Zivilbevölkerung im Kriege gegen Westen ist in Ritas Kindheit mitenthalten, für das Mitläufertum (das es - dies wird deutlich - auch in der Gegenwart gibt) steht Manfreds Vater. Zwischen Manfred und Rita zieht sich die Grenze zwischen zwei Generationen, zwischen der, die den Faschismus bewußt erlebt, und der, die dies nicht hat.⁶⁰ Wie diese Erfahrung sich in Manfreds Bewußtsein und Charakter niederschlägt, haben wir bereits angedeutet.

Die zentrale Frage des Romans ist die Entwicklung Ritas, und wir meinen nicht, daß der 13. August 1961 jene zentrale Stellung im Roman einnimmt, die ihm von einigen Kritikern zugeschrieben wird, sondern meinen eher im Gegenteil, daß dieses Datum vielmehr nur am Rande erwähnt wird, was dann die Ursache für jene Meinungen war, die Christa Wolf vorwarfen, "die nationale Frage in Deutschland (werde) nicht als Frage

des Klassenkampfes empfunden und dargestellt"⁶¹,
"die nationale Frage in Deutschland (...) (erscheine)
in einem falschen Licht"⁶² etc. Für die Hauptgestalt
ist es ja ihre zerbrochene Liebesbeziehung, die Ent-
fremdung von Manfred, über die sie nachdenkt und
nachzudenken hat, denn das ging ihr näher als alles
andere. (Übrigens sagte Christa Wolf später selbst
in einem Interview für den Hessischen Rundfunk: "Ich
selbst hab', das wird Sie vielleicht wundern, während
der Arbeit eine Variante erwogen, (...) daß dieses
Paar sich zwar trennt, aber ohne daß einer der beiden
(...) die DDR verlassen hätte. Weil nämlich mein
Grundthema, mein erstes Thema für dieses Buch nicht
die Teilung Deutschlands war, sondern die Frage: Wie
kommt es, daß Menschen auseinandergehen müssen?"⁶³)

Große Teile der damaligen Literaturkritik stell-
ten Anforderungen an das Buch, die von seiner Autorin
gar nicht erfüllt werden wollten. Auf Grund eines Li-
teraturverständnisses, das davon ausging, in den Wer-
ken des sozialistischen Realismus⁶⁴, deren künstle-
rische Wahrheit "auf der Einheit von realistischer
Gestaltung und parteilicher Wertung (beruht)"⁶⁵, müß-
te allen Kriterien durch expressis verbis geäußerte
Meinungen, Argumentationen verschiedener Figuren,
durch die Widerlegung unsocialistischer Ideen und
Ansichten, durch Erfüllung für die positiven Gestal-
ten entsprochen werden, war es kein Wunder, daß die-
ses Buch auf ablehnende Meinungen traf.

Neu war in diesen Roman, wobei auch zahlreiche Anknüpfungspunkte an die Werke der Jahre 1949-60 vorhanden sind, auf die wir bereits eingegangen sind, daß neben dem zunehmenden Gewicht der Gesellschaft in der Austragung und Lösung der Konflikte, das in Frage stehende Hauptproblem (Entfremdung und Zerschneiden einer Liebe) ein viel privateres und intimeres ist als in den Werken früherer Jahre, wo dies eher eine marginale Frage war, und daß die Lösung dieses Problems nicht mehr eine für den Leser vollkommen zufriedenstellende ist. (Hier beginnt eine Entwicklung, in deren Verlauf, wenn wir uns nur die weiteren Werke von Christa Wolf vor Augen halten, das Interesse sich immer mehr zugunsten allgemein menschlicher Fragen, die das Wesen des Menschen betreffen, verschiebt.)

Es genügt, einen Blick auf die Romane zu werfen, die in der Zeitspanne bis zum Erscheinen von Nachdenken über Christa T. herausgegeben wurden, um erkennen zu können, daß die oben erwähnten neuen Züge nicht nur in Der geteilte Himmel, sondern in einer repräsentativen Zahl von weiteren, und bei weitem nicht unwichtigen Romanen, um bei den Romanen zu bleiben, aufzufinden sind, was es uns als berechtigt erscheinen läßt, in Zusammenhang mit diesen Werken und der Zeit, in der sie entstanden und erschienen sind, von einer neuen Phase der Literatur der DDR zu sprechen. Mehr als vorher "spürten die Autoren

den inneren Konflikten nach und gestalteten tragische Situationen", die Intensität der psychologischen Durchdringung der literarischen Figuren wurde größer.⁶⁴ Hierbei wurde aber außer einer verstärkten Psychologisierung auch auf bestehende Widersprüche hingewiesen, die zwischen dem Subjekt und der Gesellschaft, die seine Selbstverwirklichung behindert, bestehen können. Im Einklang hiermit wurde das Schema des Entwicklungsromans in einer Reihe von Werken angewandt, so in Spur der Steine (1964) von Erik Neutsch, Frank Mellenthin. Roman einer Wandlung von Jürgen Brinkmann (1965), Mein namenloses Land von Joachim Knappe (1965), wobei in Erik Neutchs Roman und in dem von Klaus Roche sich die Art des Romanabschlusses deutlich von den früheren zeitgenössischen Entwicklungsromanen unterschied. Im Roman von Erik Neutsch, dem von Joachim Knappe sowie in Zeit der Störche von Herbert Otto (1966), Alchimisten von Eduard Klein (1967) und Buridans Esel von Günter de Bruyn (1968) stehen die allgemein menschlichen Probleme und Konflikte zusammen mit Fragen der Ethik und der Moral im Vordergrund. Ebenfalls in dieser Zeit entstanden Romane, die als Bilanz, als Überdenken eines Ereignisses, einer Entwicklung durch eine Figur oder einen Erzähler angelegt waren, was selbstverständlich untrennbar mit Intimität und persönlicher und persönlichster Erfahrung zusammenhängt. Ähnlich wie in Der geteilte Himmel trifft dies für Die Aula von Hermann Kant

(1965), Levins Mühle von Johannes Bobrowski (1964) und Alfred Wellms Pause für Wanzka oder Die Reise nach Descansar (1968) zu. Neben einer Reihe von bestehenden Ähnlichkeiten zwischen Romanen jener Jahre und Christa Wolfs Buch hinsichtlich einzelner Motive, Symbole und Ereignisse, die wir nicht auf den Geteilten Himmel beziehen und auf die wir an dieser Stelle auch nicht eingehen wollen, fällt auf, daß in jenen Jahren in der Fabelkonstruktion statt eines linearen Erzählens immer häufiger mit Zeitschichtungen und Rückblenden gearbeitet wurde, und ebenso trifft man häufiger auf innere Monologe, auf Bewußtseinsstrom u.ä. Siehe hierzu die bereits erwähnten Romane von Erik Neutsch, Hermann Kant, Jürgen Brinkmann, Klaus Poche und den Roman Abschied von den Engeln von Werner Heiduczek (1968).

Auf Grund all dieser Züge und Eigenheiten meinen wir, daß Christa Wolfs Roman Der geteilte Himmel das Werk einer bestimmten Phase der Literatur der DDR, nämlich der Phase 1961-69, ist.

Anmerkungen

- 1 Martin Reso: Der geteilte Himmel und seine Kritiker, Halle 1965. S. S. (Im weiteren: Reso)
- 2 Fritz J. Raddatz: Traditionen und Tendenzen, Frankfurt am Main 1972. S. 383.
- 3 Günter Zehm: Weil es uns schlecht geht, sind wir dafür. - In: Die Welt, 30.7.1963.
- 4 Ebda, sowie Sabine Brandt: Annäherung an die moderne Literatur? - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.10.1963.
- 5 Dietrich Allert und Hubert Wetzelt: Die große Liebe. - In: Freiheit, 31.8.1963; Reso S. 78-85.
- 6 Werner Illberg: Von der wahren Parteilichkeit des Kritikers. - In: Sonntag, 4.10.1963; Reso S. 114.
- 7 Günther Dahlke: "Geteilter Himmel" und geteilte Kritik. - In: Sinn und Form, Heft 2/1964; Reso S. 236-55.
- 8 Dieter Schlenstedt: Motive und Symbole in Christa Wolfs Erzählung "Der geteilte Himmel". - In: Weimarer Beiträge, Heft 1/1964; Reso S. 181-226.
- 9 Miklós Salyámosy: Tendenciák az NDK irodalmában (Tendenzen in der Literatur der DDR). - In: Helikon, Heft 3-4/1972.
- 10 Franz Fühmann: Erfahrungen und Widersprüche. Rostock, 1975. S. 9.
- 11 Peter Gugisch: Christa Wolf. - In: Literatur der

DDR in Einzeldarstellungen. Hrsg. v. Hans Jürgen
Goerdt. Stuttgart, 1972. S. 414

12 In: Freiheit, 12.10.1963; Reso S. 115-117.

13 Rosemarie Heise: Der geteilte Himmel. - In: Neue
Deutsche Literatur, Heft 6/1963; Reso S. 51-60.

14 Jürgen Bonk: Das mußt du lesen: Christa Wolf -
Warum eine Liebe zerbrach? - Nach der Lektüre
einer bemerkenswerten Erzählung. - In: Junge Welt,
23.7.1963; Reso S. 61.

15 Allert/Wetzelt, w.o.

16 Günther Wirth: Den Blick zum klaren Horizont gewon-
nen. - In: Neue Zeit, 4.4.1963; Reso S. 17.

17 Reso S. 27.

18 Fühmann, w.o., S. 11f.

19 Hans Böhm: Der geteilte Himmel. - In: Das Volk,
27.10.1963; Reso S. 129-32. Schlenstadt, w.o.

20 Zehm, w.o.

21 Gugisch, w.o.

22 Geschichte der deutschen Literatur, elfter Band,.
Berlin (DDR) 1977. S. 544.

23 Salyámosy, w.o. Romantführer A-Z. Band 11/2, Berlin
(DDR) 1980. S. 475-7. Manfred Lurzak: Der deutsche
Roman der Gegenwart. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz
1979. S. 190-199.

- 24 Brandt, w.o. Marcel Reich-Ranicki: Literarisches Leben in Deutschland. München 1965, S. 169.
- 25 Christa Wolf: Erzählungen, Berlin/Weimar. 1985. S. 34.
- 26 Christa Wolf: Lesen und Schreiben, Berlin/Weimar 1973. S. 75.
- 27 Hans Jürgen Geerdts: Menschen mitten unter uns. - In: Ostseezeitung, 8./9.6.1963: Reso S. 42.
- 28 Christa Wolf: Der geteilte Himmel, Halle 1968. S. 275.
- 29 Gugisch, w.o.
- 30 Kurella, w.o. Bonk, w.o. Hans Koch: Sicher auf dem neuen Ufer. - In: Sonntag, 4.2.1963: Reso S. 11-15
- 31 Christoph Funke: Der Verzicht auf eine Liebe. - In: Der Morgen, 14.6.1963: Reso S. 41. Geerdts, w.o.
- 32 Eduard Zak: Tragische Erlebnisse in optimistischer Sicht. - In: Sonntag, 19.5.1963: Reso S. 31-40. Heise, w.o.
- 33 Heise, w.o., S. 53.
- 34 Hans Sache: Fabel und Aussagekraft. - In: Freiheit, 9.11. 1963: Reso S. 138.
- 35 Siehe Anm. 22, S. 544.
- 36 Reich-Ranicki, w.o., S. 150.
- 37 Siehe Anm. 28, S. 272.

- 38 Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans, Göttingen 1972. S. 39-52.
- 39 Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens, Göttingen 1982. S. 169-189.
- 40 Kurella, w.o.
- 41 Funke, w.o., S. 41.
- 42 Siehe Anm. 12.
- 43 Siehe Anm. 28, S. 16.
- 44 Ebda, S. 186.
- 45 Durzak, w.o., S. 193.
- 46 Geerds, w.o., S. 46.
- 47 Wirth, w.o., S. 17-19.
- 48 Zak, w.o., S. 34.
- 49 Bonk, w.o., S. 63.
- 50 Bonk, w.o. Horst Eckert: Wem nützt das? - In: Forum, 2. Septemberheft 1963: Reso S. 93.
- 51 Allert/Wetzelt, w.o., S. 82. Hans Georg Werner und Dieter Heinemann: Konflikt und Motiv. - In: Freiheit, 19.10.1963; Reso S. 124. Irma Schmidt: Veränderung bewirken und sich mit verändern. - In: Neues Deutschland, 17.12.1963; Reso S. 163.
- 52 Fühmann, w.o., S. 12.
- 53 Zak, w.ol, S. 24.
- 54 Miklós Salgómosy: Welt und Roman im 20. Jahrhundert. - In: Welt und Roman. Vasegráder Beiträge

- zur deutschen Prosa zwischen 1900 und 1933. Hrgg.
v. Antal Mádl und Miklós Salyámosy, Budapest 1983.
S. 12.
- 55 Miklós Salyámosy: Historischer Abriß der deutschen
Gegenwartsprosa. - In: Acta Litteraria Scientiarum
Hungaricae Tomus 23, 1981. S. 49-62.
- 56 Durzak, w.o., S. 198.
- 57 Siehe Anm. 28, S. 27.
- 58 Hans Sambale: Probleme aus Christa Wolfs Erzählung
auf einem Diskussionsabend des DSV in Dresden. -
In: Sächsische Zeitung, 9.11.1963; Reso S. 145.
- 59 Durzak, w.o.
- 60 Siehe Anm. 28, S. 60.
- 61 Erik Neutsch: Einige Bemerkungen zur Literaturdis-
kussion. - In: Freiheit, 28.9.1963; Reso S. 101;
Fast die Wahrheit, Berlin (DDR) 1979. S. 208.
- 62 Redaktion der Freiheit: Nützlicher Streit. - In:
Freiheit, 30.11.1963; Reso S. 159.
- 63 Karl Corino, Interview mit Christa Wolf; gesendet
im Hessischen Rundfunk am 27.11.1974 in der Reihe
Transit. Kultur in der DDR; Alexander Stephan:
Christa Wolf, München 1979. S. 35.
- 64 Sachwörterbuch für den Literaturunterricht, Ber-
lin (DDR) 1978. S. 143-6.
- 65 Ebda, S. 145.
- 66 Siehe Anm. 22, S. 518.

Karl Riha (Siegen)

Einige Aspekte germanistischer ,Massenliteratur'- Forschung

Es ist auszugehen von einer verblüffenden - verblüffend paradoxen - Feststellung. Wenn ich behauptete, ich könnte hier mühelos die nächsten zehn Seiten allein mit einer Aufzählung von Aufsatz- und Buchtiteln zur aktuellen germanistischen ,Massenliteratur'-Forschung füllen, so muß ich im gleichen Atemzug darauf hinweisen, daß das Stichwort ,Massenliteratur' germanistisch-bibliographisch so gut wie nicht existent ist. Man kann sich davon leicht anhand der für die Neuerscheinungen maßgeblichen Bibliographie von Kipfelsheimer-Köttelwesch überzeugen: Der Begriff ,Massenliteratur' ist dort keine eigene Ordnungskategorie, er taucht deshalb im Sachwortregister nur dann auf, wenn er expressis verbis im Titel einer Publikation vorkommt. Das ist aber nur selten der Fall. Der inkriminierte Sachverhalt markiert hier also weniger die bekannten Erfassungslücken innerhalb der Bibliographien oder deren Scheu vor neuen Gegenständen und Methoden, als vielmehr ein Dilemma eben der Forschungen selbst, die zwar in die Richtung der ,Massenliteratur' gehen, jedoch ohne sie offen beim Namen

zu nennen. Darin kann sich eine gewisse Phobie ausdrücken, ein breites und reichlich differenziertes Thema so pauschal und ‚von oben her‘ anzugehen; es können aber auch andere Gründe - zum Beispiel begriffs- und wissenschaftsgeschichtlicher Natur - dafür geltend gemacht werden. In der Breite der einschlägigen Publikationen zeigt sich jedenfalls neben dem Trend zu Umschreibungen - ich erinnere an die beiden Themen-Hefte der Zeitschrift LILI unter dem Titel "Literatur für viele" - eine ausgeprägte Vorliebe für abgeleitete Termini wie "Trivialliteratur", "Unterhaltungsliteratur", die ihrer wissenschaftlichen Genese nach auf einen vorgelagerten Diskussionsstand zurückverweisen, und ein signifikanter Hang zu eingrenzenden Sach- und Genrebezeichnungen wie "Illustriertenroman", "Zeitungsroman", "Schlager", "Groschenheft", "Comics", usw., die ebenfalls spätestens seit der Eröffnung der "Trivialliteratur" - Diskussion in den frühen und mittleren sechziger Jahren im Gespräch sind.

Der Zusammenhang bzw. Kontrast zwischen ‚Trivial‘- und ‚Massenliteratur‘-Forschung läßt sich auf unterschiedliche Weise entwickeln und akzentuieren: gibt es hier offene und verdeckte Ansätze, die vorausweisen, so dort immer wieder Rekurse und Rückgriffe, selbst da noch, wo man Begriff und Methode in die scharfe Kritik nimmt. Hierfür und dafür einige Beispiele.

Im Vorwort der Erstauflage von Walter Killys Kitsch-Buch (1961), das in gewisser Weise am Beginn der neuen ‚Trivialliteratur‘-Orientierung der Literaturwissenschaft steht - heute mit über hunderttausend auf dem Buchmarkt immer noch aktuell -, heißt es, es gelte "den Leser auf stilistische und geschichtliche Zusammenhänge sowie die Macht des herrschenden Geschmacks" aufmerksam zu machen. Zumindest mit dem Hinweis auf den "herrschenden Geschmack" ist dabei eine fruchtbare Kategorie gewiesen, gehört es doch von Anfang an zu den Aporien der ‚Trivialliteratur‘-Forschung, daß man sich mit ihr aus dem Literatur-Ghetto der Elite auf die Literatur breiterer Lesermassen hinbewege, wobei freilich - teils unterströmig, teils in Anlehnung an den älteren ‚Massen‘-Begriff Gustave Le Bons und Ortega Y Gassets - davon ausgegangen wird, daß der ‚herrschende‘ mit dem ‚niedrigen‘ oder eben ‚kitschigen‘ Geschmack gleichzusetzen sei. Ausdrücklich ist bei Killy die Rede von "Konsumware" abseits echter Kunst-Befriedigung, und: "Der Kumulation der Kitschmittel entspricht die Kumulation der Lektüre. Ihre anhaltende Variation hängt auch damit zusammen, daß Kitsch eben nicht Kunst ist".

Die bei Killy vollzogene Gleichsetzung von ‚Kitsch‘ und ‚Trivialliteratur‘ wird in der Folgezeit häufig in Frage gestellt und aufgebrochen, wobei es, wie Jochen Schulte-Sasses Darstellung der Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung, Studien zur

Geschichte des modernen Kitschbegriffs (1971) und Gert Uedings Glanzvolles Elend, Versuch über Kitsch und Kolportage (1973) zeigen, zu beachtlichen Reaktivierungen kommt. Hinsichtlich der 'trivialen' Literatur schreiben die Herausgeber des Sammelbandes Trivialliteratur, der 1964 im Literarischen Colloquium Berlin erschienen ist, werde allerdings häufig ein Urteil zur Anwendung gebracht, "ohne daß im Einzelnen einsichtig wäre, was unter diesem Literaturzweig zu verstehen ist". Die Einzelbeiträge wenden sich deshalb separaten Genres der 'Trivialliteratur' zu und arbeiten sie unter historischer und stilistisch-formaler Perspektive auf. In der Programmatik des Bandes formulieren sich die beiden zentralen Aspekte wie folgt: Zum jetzigen Zeitpunkt sei es wichtig, "auf einem möglichst breiten Feld die mannigfaltigen Sparten einer Literatur abhandeln zu lassen, deren wichtigstes Kennzeichen ihre Verbreitung ist und die damit einen großen Einfluß auf die Bewußtseinsbildung des Publikums besitzt". Die souveräne Einstellung zum Gegenstand, wie sie sich bei Killy und anderen Autoren in einer negativ-wertenden Grundhaltung manifestiert, die allenfalls Raum läßt für Wertschätzungen der Naivität, wird aufgegeben: Neu zu vermessen ist damit auch das Verhältnis von sogenannter 'hoher' und 'niederer' Literatur. Die Vorstellung einseitiger Abhängigkeit der 'Trivialliteratur' wird ergänzt und

herausgefordert durch den Hinweis auf "enge und fruchtbare Wechselbeziehungen": "Wie oft hat die hohe Literatur sich in eine ,zu dünne' Luft begeben und ist fragwürdig geworden in blutarmer Unverbindlichkeit. Hier konnte der listige Rückgriff bestimmter Autoren auf die Modelle der Trivialliteratur neue Verbindlichkeit gewinnen".

In der Folgezeit läßt sich zwischen einer theoretisierenden Fortführung der ,Trivialliteratur'-Diskussion, die ihren Niederschlag in stets erneuten Forschungsresümees, Forschungsberichten, kritischen Repliken und dergl. findet, und pragmatischen Aufarbeitungen einzelner ,Trivialliteratur'-Gattungen und -genres im Sinne des Colloquium-Sammelbandes scheiden: Auf einzelne der dort behandelten Thematika sind in den folgenden Jahren wahre Publikationslawinen niedergegangen.

Für den Theorie-Strang verweise ich - ohne Anspruch auf Vollständigkeit - auf die grundlegenden Aufsätze Hermann Bausingers und Helmut Kreuzers aus der Mitte der sechziger Jahre - Wege zur Erforschung der trivialen Literatur (1968) bzw. Trivialliteratur als Forschungsproblem (1967) überschrieben - und weiter auf die Arbeiten Günter Giesenfelds, Hans-Dieter Zimmermanns, Joachim Barks und des Autorengespanns Fetzner/Schönert. Dabei läßt sich für unsere Perspektive als markante Entwicklungstendenz festhalten: in dem Maß, in dem der ,Trivialliteratur'-Begriff histo-

risch-soziologisch relativiert wird, wie es exemplarisch erstmals bei Kreuzer geschieht, wenn er ‚Trivialliteratur‘ als Bezeichnung des Literaturkomplexes undefiniert, "den die dominierenden Geschmacksträger einer Zeitgenossenschaft ästhetisch diskriminieren", öffnet sich in ihm und parallel zu ihm der Spielraum für Aspekte der ‚Massenliteratur‘. Die Bemühungen um eine saubere Nominaldefinition, hält Bark 1976 fest, hätten sich eingependelt auf eben diese Bezeichnung: "man meint, mit der Massenhaftigkeit der Produktion eine neutrale und unmißverständliche Kategorie gefunden zu haben".

Dem Wechsel von der Gleichsetzung Kitsch-Trivialliteratur zur Gleichung Trivialliteratur-Massenliteratur entspricht auf der Ebene der sach-orientierten Untersuchungen der Paradigmawechsel vom ‚Trivialroman‘ des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zum modernen Zeitungs- und Illustriertenroman, vom Buch zum Groschenheft und überhaupt von den älteren zu jüngeren und jüngsten Produktions- und Distributionsweisen von Literatur. Besonders von Seiten der Literatursoziologie und einer sich neu bestimmenden kritischen Volkskunde sind dabei wichtige Aufarbeitungen getätigt worden, die sich zum Teil heftig vom germanistischen Ansatz distanzieren. Ich verweise stellvertretend auf Rudolf Schenda, der mit Volk ohne Buch (1970) ein Standardwerk zur Geschichte der ‚populären Lesestoffe‘ geliefert hat; er schreibt

1971 im Essay Die Lesestoffe der Beherrschten sind die herrschende Literatur, der als Nachwort zur zweiten Auflage von Dorothee Bayers vielzitierteter Dissertation zum Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert figuriert und vom Titel her auf interessante Weise mit Kreuzers These kontrastiert: "Eine Wesensbestimmung der massenhaft verbreiteten Lesestoffe läßt sich /.../ nicht mit Hilfe der von der traditionellen Philologie oder Geschichtsschreibung bereitgestellten Kategorien leisten. Es geht nicht mehr /.../ um die ‚Literatur‘, die durch Autoren und Werke allein definiert ist, sondern um den gesamten Kommunikationsprozeß der ‚Literatur‘ oder ‚Kunst‘, der die Interaktionen und Re-Interaktionen zwischen Produzenten, Mediatoren (ideellen und materiellen Distributoren) und Konsumenten auf der Basis der sozioökonomischen Verhältnisse sichtbar macht." Der "Block der Massenkommunikations-Konsumenten" ist deshalb aufzulösen und durch "eine Analyse der Schichtungsverhältnisse in dem Massenblock" zu ersetzen: "um mit dessen einzelnen Elementen operieren zu können, genügt die Gesamtbezeichnung ‚beherrschte Klasse‘ oder ‚Arbeiterklasse‘ allerdings nicht", "vielmehr müssen die ‚Bedürfnisse‘ des einzelnen Konsumenten und die Funktionen der Literatur für denselben nach feineren Strukturkategorien differenziert werden".

Damit ist die Trivialliteratur-Massenliteratur-For-

schung an die Forderung nach einer ‚Literaturgeschichte des Lesers‘ und einer ‚Sozialgeschichte des Lesens‘ angeschlossen, wie sie durch Robert Escarpit, Rudolf Engelsing u.a. bereits in den frühen und mittleren sechziger Jahren erhoben und in der Folgezeit in unterschiedlichster Weise eingelöst wurde; ich verweise lediglich auf das 1973 erschienene, von Alfred Clemens Baumgärtner herausgegebene Handbuch Lesen. Gegenstand dieser Perspektive auf die Geschichte der Literatur sind nun nicht mehr, jedenfalls nicht mehr ausschließlich, die von der Literaturwissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts kanonisierten Poeten und ihre Werke, sondern die tatsächlichen Lektüregewohnheiten von Lesern unterschiedlicher Provenienz und Sachbezogenheit. Wo in historischer Hinsicht die bürgerliche Barriere gegen die ‚unteren‘ Stände abgebaut wird, geraten mit der sogenannten ‚Volksliteratur‘ nicht nur neue Lesestoffe, sondern auch abweichende Formen der literarischen Kommunikation ins Blickfeld. Es stellt im übrigen eine nicht unerhebliche Herausforderung des herkömmlichen Literaturbegriffs der Literaturwissenschaft dar, wenn in breiter Front auch außerpoetische Lektürestoffe einbezogen werden. Das Stichwort ‚Gebrauchsliteratur‘ gibt mir Gelegenheit, auf eine Gemeinschaftsveröffentlichung hinzuweisen, die ich 1976 zusammen mit Knut HICKETHIER und Ludwig FISCHER herausgegeben habe: In methodischer Hinsicht

wie in Beispielanalysen geht es um die Ausweitung des literaturwissenschaftlichen Grenzbereichs, wobei für die ‚Literatur der Massen‘ Formen der privaten Kommunikation wie ‚Briefpostkarte‘ und ‚Lebenslauf‘ und für die ‚Massenliteratur‘ Formen der öffentlichen Kommunikation wie ‚Sachbuch‘, ‚Reiseprospekt‘ oder ‚Politisches Parteiprogramm‘ Gewicht bekommen.

Halten wir hier an! Mit der Aufgabe, zunächst an literarischen Produkten der ‚Kitsch‘-Sphäre, dann an ‚trivialliterarischen‘ Produktionen und schließlich über einen erweiterten Literaturbegriff – auch noch an Erscheinungsformen der ‚Gebrauchsliteratur‘ das Moment der massenhaften Herstellung und Verbreitung herauszustreichen und zu isolieren, scheint der Begriff ‚Massenliteratur‘ einen eigenen Geltungs- und Anwendungsbereich erhalten zu haben, der es erlaubt, auch eine eigene ‚Massenliteratur‘-Forschung zu begründen. In der Tat setzen einige jüngere Wissenschafts-Fixierungen hier an. Etwa die Erforschung des ‚modernen‘ Bestsellers, dessen Abgrenzung gegenüber dem ‚erfolgreichen Buch‘, das auch das 18. und 19. Jahrhundert kannte, von Günter Petzer wie folgt vollzogen wird: Für den "gegenwärtigen Literaturbetrieb in der Kulturindustrie" sei eine den beiden vergangenen Jahrhunderten gegenüber völlig veränderte Kommunikationssituation anzusetzen; Massenkommunikation, "zu der die Trivialliteratur seit ihrer

Industrialisierung am Ende des vergangenen Jahrhunderts zu zählen ist", habe die "Struktur der literarischen Öffentlichkeit" nicht unberührt gelassen; wer daher "literarische Massenkommunikation" zum "Gespräch unter Gleichen" stilisiert und sie ins "Bild eines Dialogs zwischen gleichberechtigten Partnern" bringt, die sich im "gesellschaftlichen Zwiegespräch" auf horizontaler Ebene begegnen, negiere die "grundsätzliche Möglichkeit der Bedürfniserweckung und -steuerung" und verneine die "Existenz manipulativer Eingriffe in das vorgeblich herrschaftsfreie 'Zeitgespräch' der Gesellschaft".

Der Bestseller gehöre nicht so ipso zur Trivialliteratur, es sei der Fehler der älteren Kulturkritik gewesen, einen logisch-immanenten Widerspruch zwischen ästhetischer Qualität und massenhaftem Absatz zu konstruieren, merkt Uwe Hohendahl an und erklärt zum Verhältnis von "Bedürfnisbefriedigung des Lesers" und "manipulativer Tendenz": "Von ausschlaggebender Bedeutung für den massenhaften Absatz eines Buches ist die Herstellung eines Lese-reizes, der sich dem Test unterziehen läßt. Die Planung des Bestsellers muß in der Öffentlichkeit an vorhandenes Gesprächsmaterial anknüpfen, um die Aktualität des verkaufenden Artikels hervorzuheben. Mit dieser Fungibilität von Autor und Werk hängt die mehrfach beobachtete Tatsache zusammen, daß heute in erster Linie der Verlag für den Erfolg ei-

nes Buches ausschlaggebend ist. Nur das Werk hat noch eine Chance im Konkurrenzkampf der Neuerscheinungen, das ein Höchstmaß an ‚Marketing‘ und professioneller ‚Promotion‘ enthält. Durch den Verlag erst bekommt das Buch seinen konsumgerechten ‚Finish‘ /.../. Was Escarpit noch lebhaft bestritt, ist hier in der Tat eingetreten: die Annäherung der Herstellungs- und Vertriebsmethoden an die Formen der Autobranchen. Entsprechend löst sich für Hohendahl die Unterscheidung von ‚Leserbedürfnissen‘ in die Frage nach ‚Marken‘-Anhängern auf: "Wie weit überschneidet sich der Leserkreis von Habe mit dem von Lenz? Sind Habe-Leser auch Simmel-Leser? Greifen die Rezipienten von Lenz auch zu einem Roman von Haertling oder Handke? Daß die Buchkritik bisher auf die Fragen keine Antwort zu geben weiß, ist weniger beruhigend als das offensichtliche Desinteresse". Aufgrund massenhafter Produktion noch eindeutiger der Massensliteratur zugeordnet als der Bestseller ist die ‚Groschenheftliteratur‘. "In der Bundesrepublik Deutschland kommen wöchentlich ungefähr sechs Millionen Heftromane auf den Markt": Diese lapidare Feststellung eröffnet Peter Nussers Untersuchung Romane für die Unterschicht, Groschenhefte und ihre Leser von 1973. Neu gegenüber dem Bestseller sind aber nicht nur die erhöhten Vertriebszahlen, sondern auch der Seriencharakter, den der Serienheld gewährleistet. Die Schreibweise im Team,

die eingespielten, auf unterschiedliche Lesergruppen aufgesetzten Genres und die - zumindest bei einzelnen Serien geübene - Organisation von Teilen der Leserschaft in Leseklubs. Man hat propagandistisch die Personendarstellung, die dargestellten Gegenstände, die erzählten Handlungen sprachlicher Charakteristik in Groschenromanen untersucht, ist mit großer Akribie der Entstehungsgeschichte, Aufstellung und Perlongierung einzelner Serien wie 'Jerry Cotton' und 'Perry Rhodan' zu Leibe gerückt oder hat sich ihnen - ich nenne Armin Volker Wernsing und Wolf Wachterpfennig mit ihrer Publikation Die 'Groschenhefte': Individualität als Ware' (1976) - unter aufschließenden Thesen und Antithesen wie "Unverständlichkeit und Bedrohlichkeit der Welt", "Schicksal und Organisation", "Wunschsprache und Rollenzwang" genähert.

Nussers Festlegung der 'Groschenromane' als Unterhaltungsliteratur ist nicht unbestritten geblieben: Dabei attackierte man den 'Schichten'-Begriff als solchen wie die Richtigkeit der Sache. Die Kritik ist verständlich, denn: Die Leseschrenke, die dem Buch und damit auch dem 'Bestseller' gegenüber gilt und sich bei Hauptschulabgängern auf 80 % beläuft, ist ja beim 'Groschenheft' merklich gesunken. Nach Nusser findet jedes der wöchentlich sechs Millionen verkauften Hefte durchschnittlich sechs Leser: "In

der BRD zählt sich rund 30 % der erwachsenen Bevölkerung (ab 16 Jahren) zu den regelmäßigen oder häufigen Lesern von Romanheften; bei den jüngeren Altersgruppen dürfte der Prozentsatz höher liegen. Abenteuerromane werden vornehmlich von Männern gelesen, und zwar vor allem zwischen dem 16. und 39. Lebensjahr; Frauenromane werden vornehmlich von Frauen gelesen, und zwar vor allem zwischen dem 30. und 59. Lebensjahr". Damit kommen noch einmal geschlechtsspezifische, generationsspezifische und sozialpsychologische Differenzierungsnotwendigkeiten hinzu. Nach Umfragen von Meinungsforschungsinstituten scheint jedoch festzustehen, daß sich die Leserschaft "vorwiegend aus Arbeitern, Facharbeitern und Angestellten rekrutiert". Die angedeutete Kontroverse zielt also auf die Interpretation dieses Sachverhalts.

Nusser hypostasiert Affinitäten "zwischen den Inhalten, der Struktur, der Sprache der Romane einerseits und andererseits den Sozialbeziehungen, den aus ihnen resultierenden kognitiven und affektiven Einstellungen und dem Sprachverhalten der Individuen aus den unteren Schichten": er stützt sich dabei auf Resultate der Sozialisationsforschung und Soziolinguistik und stellt fest, daß sich die 'Groschenromane' "auf allen ihren Ebenen /.../ den Orientierungsmustern ihrer Konsumenten anzupassen suchen, und zwar sowohl in der psychologischen als auch in der sozio-

logischen Dimension". Von literaturwissenschaftlicher Seite ist dem entgegengehalten worden, daß "viele der Strukturmerkmale, die Nusser für heftromanspezifisch hält, auch in der mittleren Schicht der Unterhaltungsliteratur zu finden sind" (Fetzer); aus soziologisch-literatursoziologischer Sicht haben Wernsing/Wucherpfennig eingewandt, die Analogie zwischen 'Leserschicht' und 'Verhaltensnormen' sei falsch gezogen: "Es muß /.../ angenommen werden, daß die Heftromane bestimmt sind für die 'Unterschicht', die Arbeiter, diese aber zum Verhalten der Mittelschicht erziehen".

Die hier nur angedeutete Kontroverse ist Teil umfassenderer Differenzierungsversuche im Bereich der 'Massenliteratur', deren unterschiedlichen Richtungen hier nicht nachgegangen werden kann. In unserem Zusammenhang wichtig: Ein Einwand, wie ihn Wernsing/Wucherpfennig vorführen, gibt erneut Raum für Argumentationen, die auf Annahmen der 'Bewußtseinsindustrie' und ideologiekritische Muster zurückgehen, wobei es in aller Regel zu einer Neuaufnahme des Terminus 'Trivialliteratur' und seiner Zuweisung zur bürgerlichen Verfalls- und Indoktrinationsliteratur kommt; die Dichotomie von 'hoher' und 'niedriger' Literatur wird damit aufgenommen und politisch-soziologisch bzw. politisch-ökonomisch uminterpretiert. Die Zuordnung bestimmter literarischer

Medien und bestimmter Lesestoffe zu bestimmten Schichten und Klassen ist jedoch insgesamt problematisch.

Ein drittes, in systematischer Hinsicht interessierendes Feld der ‚Massenliteratur‘-Forschung läßt sich im Bereich der ‚Massenmedien‘ abstecken, sei es, daß es sich um Untersuchungen zum Verhältnis von ‚Literatur‘ und ‚Zeitung‘, sei es, daß es sich um Analysen im Bereich von Rundfunk, Film und Fernsehen handelt. Die Veränderung der Kommunikationssituation und die aus ihr resultierende Verwandlung der Literaturfunktion sind dabei nicht weniger einschneidend als für den Bestseller. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß es sich etwa bei der Aufnahme des Romans im Rahmen der Zeitung - also beim Zeitungsfortsetzungsroman - um keine einfache Einverleibung, sondern um eine komplizierte ‚kommerzielle Zweckkonstruktion‘ handelt, deren eine Ableitung sicher aus kapitalistischen Konkurrenzverhältnissen erfolgen kann, deren andere aber der tatsächlichen - und nicht nur manipulativ vorstellbaren - Massenwirkung beim Publikum Rechnung tragen muß. Die Forschung konnte hier, nachdem sie zunächst mit Arbeiten zum aktuellen ‚Zeitungs‘ - und ‚Illustrierten‘-Roman eingesetzt hatte, mit historischen Untersuchungen - zum Beispiel zu den Sensationsromanen Eugene Sue's - nachziehen. Mit Hilfe politischer und gesellschaft-

licher Scheidungen, wie sie bei der Zeitung und Zeitschrift naturgemäß leicht vorgenommen werden können, war es sogar möglich, zu eindeutigeren Aussagen über die 'Schichtungsverhältnisse' im Block des 'Massenpublikums' zu kommen, als dies der Horizont des Bestsellers oder der Groschenhefte erlaubt hatte. Gerade diese Scheidungsmöglichkeiten führen dann aber dazu, daß man sich - wie es die Berliner Dissertation Sozialdemokratische Presse und Literatur (1982) von Kristina Zerges zum Zeitungsfortsetzungsroman der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis 1914 tut - vom Begriff 'Massenliteratur' als einer nun überflüssig gewordenen heuristischen Kategorie verabschieden und zu eindeutigeren Bezeichnungen wie "Zeitungsroman im Einzugsgebiet der bürgerlichen Presse und ihrer Schattierungen" bzw. "Zeitungsroman der sozialdemokratischen-sozialistischen Presse" übergehen kann.

Für Rundfunk und Fernsehen als öffentlich rechtliche Anstalten ist die Sachlage insofern abermals komplizierter, als wir es - sowohl hinsichtlich der Produktions- wie der Rezeptionsverhältnisse - mit erst aufzubrechenden, quasi monolithischen Strukturen zu tun haben: Einzelne Fernsehsendungen erreichen Einschaltquoten, die weit über der Hälfte aller Fernsehbesitzer liegen können und also wirklich das Etikett 'massenhafte' verdienen. In Rundfunkhörspielen und Fernsehfilmen können literarische

Werke aufgegriffen werden, die als Buchveröffentlichung nur ein kleines Publikum erreichten, nun aber die halbe Nation in ihren Bann ziehen. Man sieht: Es geht also nicht nur um technische Probleme der Übersetzung aus dem Druckmedium ins neue audiovisuelle Medium, sondern zugleich um Fragen der Einstellung auf eine Publikumsbreite, die dem auch bislang nicht gegeben war. Und so ist es denn überhaupt notwendig, den engen germanistisch-literaturwissenschaftlichen Ansatz aufzugeben, etwa die Geschichte des Films aufzunehmen und sich in einem noch sehr viel stärkeren Maß den Verfahrensweisen der soziologischen-sozialpsychologischen ‚Massenkommunikations‘-Forschung zu stellen, als dies von der ‚Literatur‘ her notwendig war.

Doch gibt mir das Stichwort ‚Massenkommunikation‘ abschließend die Chance, noch einmal kurz auf die Sonderung meines Überblicks und seine Defizite hinzuweisen. Wenn ich den Ausgangspunkt bei der Erforschung des ‚Kitsches‘ und der ‚Trivialliteratur‘ genommen habe, wie sie in den frühen sechziger Jahren einsetzt, ging es mir auch darum, ein Stück jüngerer Germanistik-Geschichte anzuleuchten. Man hätte natürlich den Umweg über dieses Stück Wissenschaftsgeschichte sparen und gleich bei einer systematischen Filiation skizzeiler ‚Massenkommunikations‘-Forschung einsetzen können, als deren integraler Bestandteil sich die Beschäftigung mit der Massen-

literatur schon allein deshalb erweist, weil fixe Zusammenhänge etwa zwischen der Produktion eines Bestsellers, seiner Film-Auswertung und Public-relations-Steuerung durch die Presse etc. zu beobachten sind. Innerhalb solcher Prozesse ist das Buch oder der Zeitungsabdruck eines Romans oft nur das Abfallprodukt der Film- oder Fernsehproduktion, entsprechend eindeutig verlegt sich die analytische Anstrengung auf das dominierende Medium. Hinzu kommt, daß die Massenkommunikations-Forschung - wie bereits angedeutet - früh in den Einflußbereich soziologischer und sozialpsychologischer Forschungsmethoden geriet und hier wieder an neue wissenschaftsmethoden, gegen die sich die traditionelle Literaturwissenschaft lange Zeit recht hartnäckig gesperrt hat. Ausgespart blieb deshalb - auch bei mir - der ganze empirisch-statistische und inhaltsanalytische Forschungstrend, der nun aber doch zunehmend in einschlägigen Untersuchungen durchschlägt und unterschiedlichste - bibliografische wie textstatistische - Resultate zeitigt. Als Schlaglicht sei hier lediglich auf Donald Ray Richards' The German Bestseller in the 20th Century, a complete Bibliography and Analysis, 1915-1940 (1964), hingewiesen. Ich habe dann aber - darf ich ironisch sagen - diese Lücke im 'pragmatischen' Bereich auch nicht einfach dadurch zu kompensieren versucht, daß ich nun den sozusagen philosophischen Einfluß auf

die Massenliteratur-Forschung in besonderer Weise herausgestellt und damit in eine Art Steuerungs-funktion erhoben hätte. Zwar ist nicht bestreit-bar, daß von Theodor W. Adorno, Oskar Negt, Wolfgang Fritz Haug, und Ernst Bloch - auch in dieser Reihen-folge - wichtige, aber doch mehr punktuelle Impulse ausgegangen sind, ob es sich nun um die Stichworte 'Kulturindustrie' und 'Warenästhetik' oder um die Versuche handelt, 'proletarische' und 'proleta-roide' Medien zu konstruieren oder Utopien gerade dort noch aufzusuchen, wo so sie schon fast zer-stört und vernichtet sind, also gerade auch in den 'Trivialmythen' der Trivial- und Massenliteratur. Ob es sich dabei allerdings um eine schon gelei-stete, Theorie der Massenliteratur' und nicht doch nur um die Aufforderung dazu handelt, darf, glaube ich, zu Recht gefragt werden.

Karl Heinz Ihlenburg (Greifswald)

Zur unterschiedlichen Widerspiegelungsfunktion semantischer Merkmale

Es ist eine allgemein anerkannte Tatsache, daß die eine lexikalische Bedeutung konstituierenden Bedeutungsmerkmale Unterschiedliches widerspiegeln; sie reflektieren zum einen wesentliche Eigenschaften und Merkmale der Denotate selbst, zum anderen die Beziehung der gesellschaftlichen Subjekte zu den Denotaten, d.h. die Art und Weise, wie die menschliche Gesellschaft die Dinge und Erscheinungen der Wirklichkeit entsprechend ihrem Erkenntnisstand, ihren Bedürfnissen, ihren Erfahrungen und aufgrund bestimmter Wertungsnormen gedanklich einordnet, einschätzt und bewertet. Dementsprechend gibt es Bedeutungsmerkmale unterschiedlicher Funktion: zum einen denotatsbezeichnende Seme (auch als "Objektseme", "deskriptive" oder "designative Seme" bezeichnet) und denotatswertende Seme (in der Forschung auch "Wertungsseme" oder "appraisive Seme" genannt).

Da die Gesellschaft zu der sie umgebenden Denotatswelt nicht nur in einer rational-kognitiven Beziehung steht, sondern auch in einer erlebnismäßigen, emotionalen Beziehung, ist die Bewertung der Objekte nicht zur gedanklich-rationalen, sondern oft auch emotiona-

ler Art. Dementsprechend stellt sich die Frage, ob Wortbedeutungen als widerspiegelungsprodukte neben den das Objekt bezeichnenden Semen und den Semen, die die rational-gedankliche Einschätzung und Bewertung des Objekts reflektieren, auch solche Bedeutungsmerkmale enthalten kann, die eine erlebnismäßige, emotionale Beziehung der menschlichen Subjekte zu den Objekten widerspiegeln. Diese Frage wird von der Mehrzahl der Linguisten, wie mir scheint, bejaht, von einzelnen jedoch verneint. Ich komme hierauf noch zurück.

Auf Grund der unterschiedlichen Funktion der Seme in bezug auf ihren Widerspiegelungsinhalt hat man in der Forschung auch von Semen unterschiedlicher Qualität gesprochen und die Seme gleicher Qualität zu "Schichten der Bedeutung" zusammengefaßt. W. Schmidt unterschied 1959¹ - in Anlehnung an O. Erdmann, von dem die Bezeichnung "Schichten" der Bedeutung stammt - drei solcher Schichten, die er jedoch als "Komponenten" bezeichnete: 1. Vorstellungs-² und Begriffsgehalt, 2. Nebensinn³, 3. Gefühlswert⁴ oder Stimmungsgehalt. Später löste er sich von den in der Tat schillernden Begriffen "Nebensinn", "Gefühlswert" und "Stimmungsgehalt" und unterschied 1. begriffliche Komponente, 2. wertende Komponente, 3. emotionale Komponente und 4. voluntative Komponente.⁵

In der jüngeren Forschung konzentriert sich die Diskussion vor allem auf die drei ersten dieser Komponenten, wobei - wie gesagt - das Vorhandensein einer "emotionalen Komponente" auch angezweifelt wird. Die dann noch verbleibende "begriffliche" und die "wertende Komponente"⁶ wurden als "denotative Bedeutung" zusammengefaßt und einer "nicht-denotativen Bedeutung" gegenübergestellt, worunter man die sogenannten stilistischen Markierungen subsummierte, die die bevorzugte Verwendung der Wörter in bestimmten Kommunikationssituationen und -bereichen signalisieren. Von den Forschern, die diese Markierungen nicht als semantische Merkmale anerkennen, weil sie weder die Beschaffenheit der Denotate noch deren gesellschaftliche Werteinstufungen reflektieren, wird ihnen nur der Status von außerhalb der Bedeutung anzusiedelnden "Konnotationen" eingeräumt; in einer solchen "engen Bedeutungskonzeption" reduziert sich dann die Bedeutung eines Wortes auf die "denotative Bedeutung" mit den beiden Komponenten der "begrifflichen" und der "wertenden Bedeutung".

Zur sogenannten "begrifflichen Komponente" herrscht in der Forschung - abgesehen davon, daß diese Bezeichnung zu Mißdeutungen anlaß gibt⁷ - weitgehende Einigkeit. Diese Komponente setzt sich vor allem aus Semen zusammen, die die wesentlichen Merkmale des bezeichneten Objektes bzw. Denotates widerspiegeln. Dement-

sprechend ist ihre Bezeichnung als "Objektseme" oder "denotatsbezeichnende Seme" treffend. Diese denotatsbezeichnenden Seme sind jedoch ihrem Wesen nach bereits denotatscharakterisierende Seme, sind sie doch das Ergebnis eines sich im Bewußtsein vollziehenden Verallgemeinerungsprozesses, wobei unter den vielfältigen Erscheinungsmerkmalen des Denotats eine Auswahl getroffen wird und nur die wesentlichen und charakteristischen als semantische Merkmale fixiert und in den Lexika kodifiziert werden, diejenigen Merkmale, die das Objekt als Klasse, als Begriff identifizieren und von anderen Objektklassen bzw. Begriffen unterscheiden. Nur diese, die wesentlichen Objektmerkmale reflektierenden Bedeutungselemente bilden die "begriffliche Bedeutung" bzw. die "begriffliche Komponente" der lexikalischen Bedeutung.

Ausführlicher als auf die begriffliche Bedeutung muß hier auf die "Wertungskomponente" eingegangen werden, weil es über sie und die sie konstituierenden Seme noch recht widersprüchliche Auffassungen gibt. Eine Erörterung dieser Problematik macht zunächst einige grundsätzliche Überlegungen erforderlich.

Wenn wir im folgenden von Wertung oder Bewertung sprechen, meinen wir ausschließlich eine Bewertung durch lexikalische Mittel, genauer: eine Bewertung,

die durch die Semantik von Lexemen, also durch die Wortbedeutung, bedingt ist - und nicht eine Bewertung durch bestimmte Satz- oder Textkonstruktionen oder durch intonatorische Mittel. Eine Bewertung durch lexikalische Mittel kann zum einen durch die Verwendung der sogenannten "Wertadjektive", wie z.B. gut, böse, schlecht, schön, häßlich, nützlich, schädlich usw. erfolgen, d.h. durch Eigenschaftswörter, die bestimmte moralische, ästhetische oder pragmatische Wertqualitäten bezeichnen. Dabei können diese Wertadjektiv in prädikativer oder attributiver Stellung auftreten, z.B. der Apfel ist gut / schlecht (Wertadjektiv in prädikativer Stellung) oder der gute Apfel/der schlechte Apfel (Wertadjektiv in attributiver Stellung). In beiden Fällen beruht die Bewertung des durch das Substantiv bezeichneten Objektes ausschließlich auf der Semantik des Wertadjektivs und nicht der Semantik des Substantivs selbst; dessen Bedeutung ist wertneutral. Auch um diese Art von Bewertung mit Hilfe von Wertadjektiven soll es hier nicht gehen. Im Mittelpunkt stehen vielmehr Wörter, deren Semantik schon an sich, ohne eine Verbindung mit Wertadjektiven, eine positive oder negative Bewertung einschließt, z.B. Wörter wie Lebensretter, Friede, Demokratie, Treue, Freund, Sozialismus, mit positiver Wertungskomponente und Verrat, Lüge, Verbrechen, Krieg, Feind, Dieb, Imperialismus mit negativem Wertungsgehalt. ⁸

Das Vorhandensein einer positiven oder negativen Wertungskomponente in diesen Wörtern steht durchaus im Einklang mit der widerspiegelungstheorie und der Auffassung, daß die Wortbedeutungen ihrem Wesen nach gedankliche Abbilder von Gegenständen, Vorgängen, Erscheinungen und Beziehungen der objektiven Realität sind. Diese gedanklichen Abbilder sind ja keineswegs als "photographische" Widerspiegelungen der Objekte zu verstehen; sie sind - wie wir oben schon dargelegt haben - grundsätzlich das Resultat einer Abstraktion, eines geistig-schöpferischen Verallgemeinerungsprozesses, bei dem aus den mannigfaltigen Eigenschaften und Merkmalen des Objektes eine Auswahl getroffen wird; dabei ist die Konstituierung der Abbild- bzw. Bedeutungsstruktur nicht nur dadurch bedingt, welche der Eigenschaften und Merkmale des Objekts als die wesentlichen erkannt werden, sondern auch dadurch, welchen Wert das Objekt oder einzelne seiner Eigenschaften für die menschliche Gesellschaft hat. Dieser Wert der Bezeichnungsobjekte für die menschliche Gesellschaft ist das Ergebnis der Beziehungen, die zwischen den menschlichen Subjekten und den Objekten ihrer Erkenntnis besteht. Die Widerspiegelung dieser Subjekt-Objekt-Beziehungen in der Semantik lexikalischer Zeichen ist das Ergebnis der aktiven und schöpferischen Auseinandersetzung der Menschen mit der Objektwelt. Im Verlauf ihrer produktiven und geistigen Tätigkeit sind sich die Menschen auf der

Grundlage ihrer eigenen sich millionenfach wiederholenden Erfahrungen bewußt geworden, welche Eigenschaften der Dinge und Erscheinungen in Natur und Gesellschaft für die Befriedigung ihrer Bedürfnisse und Interessen bedeutsam sind. Unter Orientierung an historisch entstandenen moralischen, ästhetischen oder pragmatischen Normen schreibt das gesellschaftliche Bewußtsein den Objekten der Wirklichkeit bestimmte Werte zu, wobei als allgemeinste Wertungspole 'positiv' und 'negativ' gelten, die sich aber noch weiter differenzieren lassen je nach den Wertungsebenen in die Wertungspole 'gut' - 'böse' (moralische Wertung), 'schön' - 'häßlich' (ästhetische Wertung), 'nützlich' - 'schädlich' (pragmatische Wertung) oder auch 'progressiv' - 'reaktionär' (politisch-ideologische Wertung); wie durch einige Greifswalder Dissertationen erwiesen wurde, läßt sich innerhalb der einzelnen Wertungsbereiche eine noch subtilere Graduierung vornehmen.⁹

Für den uns hier interessierenden sprachlichen Aspekt der Bewertung ist nun die Tatsache wichtig, daß diese gesellschaftlichen Werteinstufungen der Objekte in ihren Bezeichnungen als semantische Merkmale fixiert und in den Bedeutungsangaben der Wörterbücher kodifiziert sind, und zwar in folgender Weise:
Lebensretter: 'jmd., der einem anderen das Leben rettet'

Sabotage: 'Störung, Behinderung des ordnungsgemäßen Ablaufs einer Tätigkeit ((...)) oder Schädigung von Produktions- und Arbeitsmitteln, ((...)) um politische, wirtschaftliche, militärische Ziele aus bewußter Gegnerschaft zu vereiteln'

Held: 'jmd., der Hervorragendes leistet'

Verrat: 'Zerstörung eines Vertrauensverhältnisses durch Preisgabe oder (böswilliges) Verlassen einer Person oder Sache, der man verbunden war'¹⁰

Die Bewertung des jeweils bezeichneten Denotats erfolgt hier nicht direkt in Form eines ausformulierten Werturteils etwa in der Weise: das Denotat ist gut/böse, nützlich/schädlich, kurzum positiv/negativ. Die Bewertung erfolgt indirekt, und zwar durch die Hervorhebung einzelner Denotatsmerkmale, die nach den geltenden ethischen (oder anderen) Normen der Gesellschaft als positiv oder negativ bewertet werden, z.B. 'Leben retten', 'Beschädigung von Produktionsmitteln', 'aus bewußter Gegnerschaft', 'Hervorragendes leisten', 'böswilliges Verlassen einer Person oder Sache, der man verbunden war'. Man kann eine auf diese Weise in der Wortbedeutung verankerte Bewertung des Bezeichnungsobjektes durchaus - wie man es getan hat - als ein verdichtetes oder verkürztes gesellschaftliches Werturteil auffassen.

Über diese Art der in der Wortbedeutung gespeicherten Bewertung der Denotate als Widerspiegelung ihres Wertes für die Gesellschaft gibt es in der Forschung im wesentlichen Übereinstimmung: Es handelt sich hier zunächst und primär um die Widerspiegelung einer gedanklichen-rationalen Denotatsbewertung, eine sachlich-appraisive Einstufung der Dinge und Erscheinungen der Denotatswelt nach den herrschenden gesellschaftlichen Wertungsnormen.

Anders stellt sich die Frage bei Wörtern wie Pfaffe (als abwertendes Synonym zu Geistlicher oder Pfarrer), bei Nigger (als diffamierendes Synonym zu Afroamerikaner), bei Schimpfwörtern wie Lump oder Schuft und auch bei Wörtern wie Gemetzel, jmdn. niedermachen (als Synonym zu jmdn. töten) oder Halsabschneider (als Synonym zu Wucherer). Bei diesen Wörtern, die für viele andere stehen, stellt sich die Frage, ob man für ihre Semantik nicht auch Merkmale annehmen muß, die (über eine gedanklich-rationale Bewertung hinaus) auch (vielleicht sogar primär) eine emotionale Denotatsbewertung reflektieren. Es stellt sich somit die Frage nach der sogenannten "emotionalen Komponente" der Wortbedeutung und nach dem, was sie reflektiert.

Daß eine Bewertung sich nicht auf eine gedanklich-rationale Einordnung der Denotate in eines der gesellschaftlichen Wertungssysteme reduzieren läßt,

sondern daß sie häufig auch Emotionen einschließt, wird allgemein anerkannt. Es ist kein Zweifel, Sprache ist nicht nur Träger und Übermittler rationalkognitiver Inhalte; Sprache vermag auch Emotionales auszudrücken, Gefühle anzusprechen oder auszudrücken und Stimmungen zu erzeugen. Wie anders wäre sonst auch wohl die Wirkung der Poesie zu erklären! Unterschiedlich sind jedoch die Ansichten darüber, ob und auf welche Weise die beim Gebrauch von Wörtern in bestimmten Kommunikationsituationen bei den Rezipienten auslösbaren Emotionen in der Wortbedeutung als semantische Merkmale gespeichert sind, wohlgemerkt beim Wort als einer kontextfreien Lexikoneinheit. Die einen sagen, Emotionales sei vornehmlich nur eine Folge der Verwendung des Wortes in bestimmten Situationen, etwas Außersprachliches und nicht in der Bedeutung in der Form von Semen Speicherbares. Die Meinung der anderen ist, daß die Potenz bestimmter Lexeme, Gefühle auszudrücken und auszulösen, bereits der Lexikoneinheit immanent, in ihr in Form von Semen faßbar und durch semantische Analyse auch beschreibbar sei. Eine Antwort auf dieses Problem läßt sich nur finden, wenn man von der Einheit von Rationalem und Emotionalem im Erkenntnisprozeß ausgeht. Der Widerspiegelungsprozeß, dessen Ergebnis das Abbild ist, vollzieht sich nicht als eine einseitige Einwirkung der Objekte auf das menschliche Bewußtsein; auf Grund seiner Beziehung zu den Denotaten, auf Grund

von deren Wert für seine Bedürfnisbefriedigung ordnet der Mensch die Objekte der Denotatswelt nicht nur gedanklich-rational in die gesellschaftlichen Wertsystemen ein, sondern er erlebt sie auch gefühlsmäßig. Das Erlebnis dieser Beziehungen bildet die Sphäre des Emotionalen. Die Emotionen stellen - gegenüber, oder besser: in Verbindung mit der rationalen Bewertung - eine spezifische Seite der Subjekt-Objekt-Beziehung im Erkenntnisprozeß dar. Wenn es auch im Einzelfall möglich ist, daß ein Mensch etwas gefühlsmäßig bejaht, was er verstandesmäßig verurteilt, so ist doch in der Regel die gefühlsmäßige Bewertung durch die rationale Werterkenntnis bedingt. Die erlebnismäßige Beziehung der Menschen zur Objektwelt stellt eine "Einheit des Emotionalen und Intellektuellen dar, so wie die Erkenntnisprozesse in der Regel eine Einheit des Intellektuellen und des Emotionalen bilden."¹¹

Ausgehend hiervon können wir im Hinblick auf die Wertsemantik als gesichert annehmen: Der Wert, den das Ensemble der menschlichen Subjekte einem Objekt zuspricht, wird in der Bedeutung durch Wertungsseme gespeichert und ist in den Bedeutungsangaben durch entsprechende Merkmals hervorhebungen kodifiziert (vgl. die oben genannten Bedeutungsangaben von Lebensretter, Held und Verrat, Sabotage). Daß diese in den Bedeutungen widergespiegelte Denotatsbewer-

tung bei der kontextualen Verwendung der Loseme in bestimmten Redesituationen mit einer emotionalen Bewertung verbunden sein kann, ist ebenfalls unumstritten. Unumstritten dürfte auch sein, daß die Interjektionen ein unmittelbarer Ausdruck einer Empfindung, eines Gefühls sind. Da diese emotionale Funktion der Interjektionen ihr semantisches Wesen ausmacht und somit usuell ist, muß man sie als ein bereits in der Lexikonbedeutung verankertes semantisches Merkmal ansehen.

Die Entscheidung darüber, ob über die Interjektionen hinaus auch andere Wortarten als Lexikoneinheiten bereits Träger nicht nur einer rationalen, sondern auch einer emotionalen Bewertung sein können, ist schon allein deswegen schwierig zu beantworten, weil sich die emotionale Einstellung der Menschen zu den Denotaten von Subjekt zu Subjekt unterscheiden kann, beim Lexikonwort jedoch von diesen subjektiven Unterschieden abstrahiert werden muß. Deshalb sei im folgenden der Nachweis der Möglichkeit einer semantischen Speicherung auch emotionaler Bewertungen in Lexikoneinheiten - über die Interjektionen hinaus - an meines Erachtens sehr eindeutigen Beispielen demonstriert, wobei vor allem diesbezügliche Lexikoneintragen herangezogen werden sollen. Wörter wie die oben genannten, z.B. Einbruch, Sabotage, Lebensretter oder auch Held lassen - wie die Diskussion zeigt - noch Zweifel

offen, ob sich in ihnen usuell (!) neben Semen, die eine rationale Bewertung reflektieren, auch bereits Seme finden, die eine emotionale Denotatsbewertung widerspiegeln.

Eine klare Bejahung für das Vorhandensein von Semen einer emotionalen Einstellung zum Bezeichnungsojekt ergibt sich indessen bei den sogenannten "Schimpf- und Scheltwörtern", z.B. Schuft, Lump, Schurke, Schwein, Schandmaul. Schimpfwörter dieser Art werden in den Lexika in der Regel durch Verwendungsmarkierungen wie "Schimpfwort" (so im WDG) oder durch "verächtlich" (so im Synonymörterbuch) gekennzeichnet; "verächtlich" soll (nach der Begründung der Herausgeber) signalisieren, daß diese Wörter eine "starke Ablehnung und Herabsetzung"¹² enthalten. Die Formulierung "starke Ablehnung" ist offenbar so zu verstehen, daß es sich bei den mit "verächtlich" markierten Wörtern nicht nur um eine rationale, sondern auch um eine emotionale Bewertung handelt. Das ergibt sich auch aus dem erläuternden Zusatz zu den semantischen Erklärungen der Synonymengruppe Schuft, Lump, Schurke, wo es heißt: "alle Wörter dieser Gruppe ((...)) enthalten die Abwertung und die Emotion des Sprechers." Zu Dreckschleu der vermerkt das gleiche Wörterbuch (über die Bedeutungserklärung 'freches Mundwerk mit dem Hang zu maßlosem (unflätigem) Schimpfen (...) hinaus): "gibt die Verachtung, den Abscheu des Sprechers zu

erkennen". Bei Abscheu und Empörung handelt es sich aber eindeutig um Bezeichnungen von emotionalen Reaktionen, die sich (selbstverständlich in begrifflich-verallgemeinerter Form) in den betreffenden Lexikoneinheiten niedergeschlagen haben.

Der Kreis der Wörter mit Widerspiegelungselementen einer emotionalen Denotatsbewertung ist indessen noch weiter zu ziehen. Er schließt meines Erachtens auch die Wörter vom Typ lfaffe (als abwertendes Synonym zu Geistlicher oder Pfarrer), Visage (als abwertendes Synonym zu Gesicht) oder Köter (als abwertendes Synonym zu Hund) ein. Auch diese (nicht in die Kategorie der Schimpfwörter fallenden) Wörter unterscheiden sich hinsichtlich dessen, was ihre Wertungssemantik reflektiert, vom Typ der oben behandelten Wörter wie Einbruch, Sabotage, Verrat. Worin dieser Unterschied besteht, sei an der Gegenüberstellung der Wertsemantik von Einbrecher und lfaffe verdeutlicht. Bei Einbrecher ergibt sich die negative Bewertung aus der Art, wie das Bezeichnungsobjekt, hier eine Person, durch die verbalisierte Bedeutungsangabe charakterisiert wird. Einbrecher bedeutet 'jmd., der heimlich und gewaltsam in fremdes Eigentum eindringt, um sich widerrechtlich etwas anzueignen'. Mit anderen Worten: die semantische Merkmalstruktur kennzeichnet das Objekt als ein Denotat, das nach den moralischen und juristischen Normen der Gesellschaft negativ be-

wertet wird. Entscheidend für unsere Frage nach dem unterschiedlichen Widerspiegelungsinhalt der appraisiven Seme ist die Tatsache, daß bei den Wörtern dieser Art die Wertungskomponente Reflex einer sozialen Bewertung ist.¹³ Dies sei betont, weil es sich bei den noch zu behandelnden Wörtern vom Typ Pfaffe anders verhält.

In Vorbereitung der Behandlung des Typs Pfaffe sei noch dieses zum Typ Einbrecher vermerkt: Da Wörter wie Einbrecher, Lüge, Verrat, Feind oder auch Dieb von ihrer begrifflich-denotativen Bedeutung her (vgl. die oben genannte Bedeutungsangabe von Einbrecher) die inhaltlich adäquaten Bezeichnungen für die benannten Sachverhalte bzw. Personen sind, da überdies für die durch sie benannten Objekte zumeist keine (stilistisch unmarkierten!) Synonyme existieren, gibt ihr Gebrauch in der konkreten Rede nicht in jedem Fall auch einen Aufschluß über die persönliche und emotionale Einstellung des Wortverwenders zum Bezeichnungsobjekt. Ich spitze dies im Hinblick auf das folgende dahingehend zu: Die in Einbrecher

verankerte Wortbedeutung (s.o.) charakterisiert zwar das bezeichnete Objekt als gesellschaftlich negativ, sagt aber nicht auch zwangsläufig etwas aus über die persönliche (emotionale) Einstellung des Wortbenutzers zum Objekt, in diesem Fall einer Person. In der Regel werden sich bei der Verwendung derartiger Wörter die sich in ihnen gespeicherten Objektbewertungen mit den persönlichen Einstellungen des Wortbenutzers decken, doch

gibt es von Situation zu Situation unterschiedliche Erfüllungsmöglichkeiten der Wertungspotenz. Ein Sprecher oder Schreiber kann den Sachverhalt, daß jemand einem anderen etwas heimlich wegnimmt, mit den Wörtern Diebstahl oder stehlen schärfstens verurteilen, er kann den Tatbestand in anderen Zusammenhängen aber auch ohne irgendwelche Gefühlsreaktionen und innere Beteiligung rein sachlich-neutral konstatieren wollen, ja es ist sogar möglich, daß in einer bestimmten Redesituation die in einem Wort verankerte negative Wertungskomponente der persönlichen Einstellung zum Sachverhalt nicht entspricht, und zwar nicht nur bei ironischem Wortgebrauch.

In ganz anderer und sehr viel eindeutigerer Weise kommt die persönliche (emotionale) Einstellung des jeweiligen Sprechers oder Schreibers zum Bezeichnungsobjekt bei den nunmehr zu behandelnden Wörtern zum Ausdruck, und gerade das macht den unterschiedlichen Widerspiegelungsinhalt der Wertsemantik eines Wortes wie Pfaffe gegenüber Einbrecher aus. Der unterschiedliche Widerspiegelungsinhalt der appraisiven Seme zwischen beiden Typen wertrelevanter Wörter wird bereits durch ihre unterschiedliche Behandlung im Wörterbuch deutlich: Während sich die negative Bewertung bei Einbrecher aus der ausformulierten Bedeutungsangabe¹⁴ 'jmd., der heimlich und gewaltsam in fremdes Eigentum eindringt, um sich widerrechtlich etwas aneignen' ergibt, ist dies bei Pfaffe

nicht der Fall; denn die verbalisierte Bedeutungsangabe von Pfaffe lautet nicht etwa 'schlechter Geistlicher' oder 'Geistlicher, der sein Amt schlecht versteht', sondern lediglich 'Geistlicher'. Die negative Wertungssemantik von Pfaffe wird im Wörterbuch allein durch die zusätzliche Markierung "abwertend" (so WDG) bzw. /emotional negativ/ (so HWDG¹⁵) ausgedrückt; in begrifflich-denotativer Hinsicht setzen beide Wörterbücher für Pfaffe dieselbe Bedeutung an wie für Geistlicher. Aus der Art dieser Darstellung geht hervor, daß die in Pfaffe gespeicherte negative Bewertung nicht (wie bei Einbrecher) eine Widerspiegelung gesellschaftlich negativ bewerteter Objekteigenschaften ist, sondern allein Reflex der persönlichen (emotionalen) Einstellung des Zeichenbenutzers zum Bezeichnungsobjekt, und zwar (in diesem Fall) zu einem Denotat, das in gesellschaftlicher Sicht als Wertneutral eingestuft ist; dem entspricht, daß die verbalisierte (begrifflich-denotative) Bedeutungsangabe für Pfaffe mit derjenigen von Geistlicher identifiziert wird.

Etwas anders, wenn auch im wesentlichen gleich, liegt die Sache bei Visage (als abwertendes Synonym zu Gesicht) oder Bulle (als abwertendes Synonym zu Polizist). Auch hier handelt es sich um negativ wertende Bezeichnungen von Denotaten, die in gesellschaftlicher Sicht wertneutral sind, also um abwertende Bezeichnungen im echten Sinne, die dementsprechend auch in den

Lexika mit "abwertend" bzw. "emot. neg." markiert sind und die nicht nur usuell eine emotionale Wirkung hervorrufen, sondern auch usuell eine emotionale Bewertung ausdrücken. Der Unterschied zu Visage und Bulle gegenüber Ifaffe liegt darin, daß die ersten beiden Wörter im Unterschied zu Pfaffe einer gesenkten Stilschicht angehören; das ist jedoch bei der hier erörterten Problematik nicht von Belang.

Noch etwas anders ist das Verhältnis von einstellungsreflektierendem Merkmal und denotativer Wortbedeutung bei jmdn. niedermachen (als abwertend markiertes Synonym zu jmdn. töten) oder Halsabschneider (als abwertend markiertes Synonym zu Wucherer). Der Unterschied dieser beiden Wörter mit einstellungsreflektierendem Sem gegenüber Ifaffe oder Visage liegt darin, daß die bezeichneten Denotate zur Gesellschaft in einem negativen Wertverhältnis stehen und daß dementsprechend ihre verbalisierte (denotative) Bedeutungsangabe einzelne negativ bewertete Denotatsmerkmale benennt, z.B. bei Halsabschneider 'jmd., der jmdn. rücksichts-, skrupellos übervorteilt'. Daß in Halsabschneider gegenüber Wucherer, mit dem es sich hinsichtlich der sachbedingt appraisiven Seme deckt, zusätzlich ein einstellungsreflektierendes Merkmal vorhanden ist, vermerkt das WDG wiederum durch "abwertend", während das HWDG hier "emotional" markiert. 16

Der Unterschied im Widerspiegelungsinhalt beider Arten von wertrelevanten Wörtern liegt also, auf das Wesentliche gebracht, darin, daß bei Einbrecher die wertenden Seme negativ bewertete Denotatsmerkmale "abbilden", während die appraisiven Seme in Pfaffe oder Visage die persönliche (emotionale) Einstellung des Wortverwenders zum Bezeichnungsobjekt widerspiegeln.¹⁷

In theoretischer Hinsicht nicht unerheblich ist die Tatsache, daß die Lexika die nachgewiesenen einstellungsreflektierenden Merkmale grundsätzlich als "stilistische Markierungen" behandeln. Über den linguistischen Status der bereits genannten Markierungen wie "abwertend", "verächtlich", oder "emot. neg.", aber auch der bisher noch nicht erwähnten wie "scherzhaft", "spöttisch", "verhüllend" oder "übertrieben" gibt es in der Forschung bekanntlich recht unterschiedliche Auffassungen. Sehen wir von der Ansicht der Vertreter der "engen Bedeutungskonzeption" ab (daß diese Markierungen, weil sie nicht Merkmale des Bezeichnungsobjekts abbilden, überhaupt nicht den Status von semantischen Merkmalen besitzen, sondern nur als Elemente einer "konnotativen Potenz" gelten könnten), so gibt es auch unter den Vertretern einer weiter gefaßten Bedeutungsauffassung (die die stilistischen Markierungen grundsätzlich zur Bedeutung rechnen, wenn auch zu deren "nicht-denotativen" Komponen-

te) deutliche Unterschiede in bezug darauf, wie die in den Wörtern wie Pfaffe oder Visage verankerten einstellungsreflektierenden Merkmale innerhalb der lexikalischen Bedeutungsstruktur zu plazieren seien. Während z.B. Thea Schippan diese Merkmale dem nicht-denotativen Bedeutungsteil zurechnet (den sie als "konnotative" oder - neuerdings auch - "kommunikative Bedeutung" bezeichnet, hat W. Spiewok unlängst eine Gliederung der lexikalischen Bedeutung vorgeschlagen, in der die einstellungsreflektierenden Merkmale zur denotativen Bedeutung gestellt werden.¹⁸ Für den nicht-denotativen Bedeutungsteil verbleiben bei Spiewok - das ist in gewisser Weise konsequent - somit nur noch die (wie er sie nennt) "situativen Merkmale", deren vornehmliche Funktion es ist, Sprecher und Sprechsituation zu charakterisieren, die aber nicht eine persönlich-emotionale Einstellung des Zeichenverwenders zum Bezeichnungsobjekt zum Ausdruck bringen.

Die von Spiewok vorgelegte Komponentengliederung verdient eine gründliche Diskussion. Zweifellos spricht einiges dafür, die Merkmale, die eine Denotatsbewertung widerspiegeln, sei diese rationaler oder emotionaler Art bzw. sei sie Ausdruck einer gesellschaftlichen Werteinstufung oder einer persönlichen Einstellung, als "denotatwertende Seme" zusammenzufassen und innerhalb dieser dann zwischen

"sachbedingt appraisiven" und "einstellungsbedingt appraisiven" zu unterteilen. Damit wären alle semantischen Merkmale, die das Denotat bezeichnen, charakterisieren und (rational oder emotional) bewerten, als Komponenten der denotativen Bedeutung anzusehen, während für den nicht-denotativen Bedeutungsteil nur die Merkmale verblieben, die die vornehmliche Verwendung der Wörter in bestimmten Kommunikationsbereichen und -situationen signalisieren und nur eine sprecher-/schreiber- und situationscharakterisierende, nicht aber eine denotatsbewertende oder einstellungsmarkierende Funktion hätten.

Es ist jedoch gleichzeitig zu sehen, daß eine solche Sicht der Dinge die Lexikographie vor neue Probleme stellen würde. In der lexikographischen Praxis fügt man bekanntlich die einstellungreflektierenden Merkmale - in der Annahme, daß sie zum nichtdenotativen Bedeutungsteil gehören - in Form der oben genannten "emotionalen Stilsfärbungen" der verbalisierten Bedeutungsangabe (als der explizierten denotativen Bedeutung) additiv hinzu. Die theoretische Rechtfertigung leitet die Lexikographie von der (zweifelloso auch richtigen) Auffassung her, daß er sich bei den oben genannten "emotionalen Stilsfärbungen" - wie bei den Markierungen der "Stilschichten" und den Kennzeichnungen der räumlichen, zeitlichen oder fach- und sondersprachlichen Zuordnung - vornehmlich um sti-

listische Verwendungshinweise handelt, um Hinweise auf die Eignung der Wörter für eine spezifische Rede- und Textgestaltung, wozu dann u.a. auch ihre Fähigkeit gehört, unterschiedlich nuancierte Einstellungen der Wortbenutzer zu den dargestellten Sachverhalten auszudrücken. K.-L. Ludwig hat indessen nicht ohne Grund auf die Zweiteilung innerhalb der "nicht-denotativen" Merkmale aufmerksam gemacht, indem er deutlich zwischen den Markierungen über Verwendungspräferenzen und -restriktionen und denjenigen Merkmalen unterschied, "die Emotionen und Einstellungen des Sprechers/Schreibers zum Objekt widerspiegeln".¹⁹ Sehen wir davon ab, daß Ludwig (als ein Verfechter der "engen Bedeutungskonzeption") beide Arten dieser Markierungen nur als "Konnotationen" und nicht als semantische Merkmale gelten läßt, so ist doch die auch von ihm erkannte prinzipielle Unterschiedlichkeit innerhalb der "stilistischen Markierungen" bemerkenswert. Die Konsequenz aus dieser prinzipiellen Unterschiedlichkeit hat, wie dargelegt, W. Spiewok gezogen. Ob und auf welche Weise sein neuer theoretischer Ansatz in der lexikographischen Praxis Berücksichtigung finden kann, sollte vor allem von den Lexikographen beantwortet werden.

Anmerkungen

- 1 Wilhelm Schmidt: Deutsche Sprachkunde, Berlin 1959. S. 46.
- 2 Durch die Ansetzung eines Vorstellungsgehalts wollte W. Schmidt die semantische Spezifik von Wörtern wie watscheln, stolzieren, stöckeln kategorial fassen, die gegenüber gehen - oder noch abstrakter - sich fortbewegen konkrete, sinnlich wahrnehmbare Denotatsmerkmale reflektieren. Unter diesem Aspekt kann man den Terminus durchaus verwenden.
- 3 Die Kategorie "Nebensinn" hat in der Forschung nur begrenzte Aufnahme gefunden. W. Schmidt verstand darunter "Nachbarbegriffe und Begleitvorstellungen, mit denen der Vorstellungs- und Begriffsgehalt eines Wortes verbunden sein kann". (Sprachkunde, S. 48) Thea Schippan (Einführung in die Semasiologie, 2., Berlin 2 1978, S. 79) definiert "Nebensinn (...) als Begleitgedanken ((...)), die gewohnheitsmäßig bei allen Sprechern oder größeren Sprechergruppen oder einer Sprachgemeinschaft ausgelöst werden, die aber nicht mit dem begrifflichen Kern gleichzusetzen sind". Auch was die Verfasserin in ihrer 1984 erschienenen Lexikologie der deutschen

Gegenwartssprache (S. 173, Anm.) sagt ("wir meinen mit Nebensinn die zwar in der Bedeutung nicht semisch verfestigten Abbildelemente, sondern die auf ihnen beruhenden Inhaltskomponenten"), ist sicher nicht dazu angetan, die gegenüber diesem Begriff bestehenden Vorbehalte abzubauen. Da überdies Thea Schippans Definition einräumt, daß der "Nebensinn" sich nicht in Form von semantischen Merkmalen verfestigt, können wir ihn bei unserer Frage nach dem Widerspiegelungsinhalt semantischer Merkmale beiseite lassen.

- 4 Thea Schippan, die vor allem die Bezeichnung "Gefühlswert" verwendet, setzt ihn mit der "emotionalen Komponente" gleich.
- 5 Wilhelm Schmidt: Das Verhältnis von Sprache und Politik als Gegenstand der marxistisch-leninistischen Sprachwirkungsforschung. - In: Sprache und Ideologie, Hrsg. W. Schmidt, Halle (Saale) 1972. S. 18
- 6 Rolf Bräuer (Zur Inhaltsseite der Sprache und der sprachlichen Zeichen, in: LS A 107/I, 1983, S. 84 ff.) bezeichnet die "begriffliche Bedeutung" als "Denotatssemantik" und die "wertende Komponente" als "Wertungssemantik"; Wolfgang Spiewok unter-

scheidet innerhalb der denotativen Bedeutung die "designative oder denotatsbezeichnende Bedeutung" und die "appraisive oder denotatwertende Bedeutung" (Gibt es eine stilistische Bedeutung? in: LS A 107/II, 1983, S. 48 ff.)

- 7 Einer Mißdeutung Vorschub leistete vor allem die Unterscheidung von "begrifflichen" und "nicht-begrifflichen" Semen bei einzelnen Linguisten, die tatsächlich dann problematisch wird, wenn zwischen der Funktion der Seme und ihrem grundsätzlichen Abstraktionscharakter nicht deutlich geschieden wird. Selbstverständlich sind Seme von ihrem Abstraktionscharakter her prinzipiell begriffliche Elemente, das haben m.E. jene Linguisten auch nicht anders gesehen. Sie wie auch jene, die von einer "emotionalen Komponente" gesprochen haben, wollten damit nichts anderes zum Ausdruck bringen als die auch hier vertretene Ansicht, daß bestimmte Seme - selbstverständlich als begriffliche Abstraktions-elemente - die Funktion haben können, auch das emotionale Erleben der Denotatswelt zu reflektieren. Trotzdem sollte die terminologische Unterscheidung in "begriffliche" und "nicht-begriffliche" Seme besser vermieden werden.

Angesichts der prinzipiellen Begrifflichkeit aller

Bedeutungskomponenten, sollte auch die Bezeichnung "begriffliche Komponente" besser gemieden werden. Daß dies möglich ist, hat unlängst W. Spiewok mit seinem Versuch, die lexikalische Bedeutung in Komponenten zu gliedern, bewiesen. (S. Anmerkung 13.)

- 8 In dem vorliegenden Aufsatz werden vor allem Wörter mit einer negativen wertungskomponente analysiert.
- 9 Iris Böger: Wertende Seme bei den Substantiven der deutschen Gegenwartssprache (Diss. masch.), Greifswald 1984 und Angelika Schulz: wertende semantische Merkmale beim deutschen Verb (Diss. masch.), Greifswald 1985.
- 10 Bedeutungsangaben nach Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache (WDG).
- 11 S.L. Rubinstein: Grundlagen der allgemeinen Psychologie, Berlin 1984. S. 575.
- 12 Vergleichendes Synonymwörterbuch. Sinnverwandte Wörter und Wendungen. Der Große Duden, Bd. 8, Mannheim 1966.
- 13 d.h. einer Bewertung, welche den Wert des Denotats für die Gesellschaft entsprechend den herrschenden gesellschaftlichen Wertungs~~normen~~ widerspiegelt.

- 14 Vgl. WDG auch die Bedeutungsexplikationen von Einbruch und stehlen.
- 15 Handwörterbuch der deutschen Gegenwartssprache.
Hrsg. von einem Kollektiv unter Leitung von Günther Kempcke, Berlin 1984. (HWDG)
- 16 Im HWDG wird "emotional negativ" dort gesetzt, wo die (denotative) Bedeutungserklärung keinen negativen Aspekt reflektiert; das ist der Fall bei Pfaffe dessen denotative Bedeutung mit derjenigen von Geistlicher gleichgesetzt wird.
- Nur "emotional" wird bei Wörtern vermerkt, deren Bedeutungsangabe bereits eine negative (bzw. positive) Denotatsbewertung erkennen läßt, d.h. also bei Wörtern, deren denotative Bedeutung "sachbedingt appraisive" Seme einschließt. Die Markierung "emotional" widerspiegelt, daß das betreffende Wort "verstärkt den Sprecherstandpunkt" (HWDG, S. XXXIII) ausdrückt. Das ist z.B. der Fall bei jmdn. niedermachen, das im Unterschied zu jmdn. töten mit der Markierung "emotional" versehen ist.
- 17 In der Sprachwirklichkeit gibt es selbstverständlich Überschneidungen beider Arten von Semen: So enthält z.B. Halsabschneider sowohl "sachbedingt appraisive" als auch "einstellungsbedingt apprai-

sive" Seme, denn es hat sowohl eine negative (denotative) Bedeutungsexplikation als auch die Markierung "emotional". Es hat unlängst immer wieder Diskussionen darüber gegeben, ob für Köter ein einstellungsreflektierendes Sem anzunehmen ist oder nur ein "sachbedingt" wertendes oder beides. Während das WDG beide Arten von Merkmalen ansetzt, indem es die denotative Bedeutung mit 'häßlicher, verwanrloster Hund' angibt und zusätzlich "abwertend" vermerkt, hat das HWDG als denotative Bedeutung lediglich 'Hund' mit der zusätzlichen Markierung "emotional negativ" als einstellungsreflektierendem Merkmal.

- 18 Gibt es eine stilistische Bedeutung, in: LS A 107/II, 1983, S. 48 ff.
- 19 Klaus-Dieter Ludwig: Zum Status des Nicht-Denotativen und seiner Darstellung in einsprachigen Wörterbüchern der deutschen Gegenwartssprache. - In: LS A 109, 1983. S. 37 ff.

Vesna Berić (Novi Sad)

Zum diachronischen Aspekt der Ausklammerungen

1.1. Die Anfänge der Rahmenkonstruktion reichen in die germanische Zeit zurück. Man nimmt an, daß es im Gemeingermanischen eine Basisordnung gegeben hat.¹ Diese Basisordnung ist die Ordnung SOV.²

1.2. Seit man von der Satzklammer spricht,³ gibt es auch den Begriff der Ausklammerung. Die syntaktische Besonderheit der deutschen Sprache, die man als typisches Phänomen betrachten kann, ist der Nachtrag. Die Satzglieder können sich auch außerhalb des Satzrahmens befinden. Abweichungen von der Rahmenkonstruktion gibt es, seit man von Satzklammer bzw. Verbalklammer spricht, natürlich als Begriff, denn Abweichungen hat es schon immer gegeben.

1.3. Das Vordringen der Ausklammerung wird dem Einfluß der gesprochenen Sprache zugeschrieben, obwohl dieser immer vorhanden war und vorhanden ist. Man kann die Ausklammerung nicht als ein syntaktisches Merkmal der Gegenwartssprache betrachten, denn diachron betrachtet, hat es die Ausklammerung schon früher gegeben, nur daß man ihr nicht diese Bezeichnung gab. So sagt H. Paul: "Doch wie nach dem Verb. finitum noch ein Satzglied angefügt werden kann, so auch nach dem Inf. oder Part., und dies geschah früher viel öfter."⁴ Es ist klar, daß hier über die Ausklammerung, wie man

diese Erscheinung heute bezeichnet, gesprochen wird, wobei sich "früher" schon auf das Althochdeutsche bezieht.⁵ Im Mittelhochdeutschen kommt die Ausklammerung auch vor.

1.4. Die Zeit von ca. 1300 bis zur 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts ist gerade die Zeit der Bildung und Konsolidierung einzelner grammatischer Normen und Regeln.⁶ Da die Gestaltung der frühneuhochdeutschen Schriftsprache in hohem Maße vom Süden geprägt wurde,⁷ haben wir einige Werke eines Schriftstellers, dessen Schaffen an das süddeutsche Sprachgebiet gebunden war, zur Untersuchung herangezogen: vier Romane aus dem Opus Jörg Wickrams. Die Tatsache, daß er zu seiner Zeit viel gelesen, sogar viel übersetzt wurde, führt zu der Annahme, daß sein Werk dem Lesepublikum leicht verständlich war, bzw. daß die Sprache seiner Werke der Umgangssprache nahe stand.⁸ Deshalb kann angenommen werden, daß seine Werke als repräsentativ für diese Stufe der Entwicklung der deutschen Sprache gelten können.

2.0. Die vorliegende diachronische Untersuchung ist im Grunde einem Teilbereich der deutschen Wortstellung gewidmet. Um die diachronische Komponente zu gewinnen, haben wir die Ergebnisse zweier Untersuchungen einer Analyse unterzogen.⁹ Die Werke, die als Korpus zu beiden Untersuchungen gedient haben, liegen in einem Abstand von mehr als 400 Jahren zueinander, markieren also eine Zeitspanne, die im histo-

rischen Prozeß der Sprachbildung nicht zu übersehen ist. Es handelt sich um vergleichbare Texte verschiedener Entstehungszeiten, in denen eine sprachliche Erscheinung auf ihr Vorkommen geprüft werden mußte. Was den Vergleich etwas erschwert, sind die folgenden Tatsachen: Erstens, daß das zeitlich erste Korpus sich nicht ausschließlich auf die Untersuchung der Ausklammerung beschränkte, was bei dem anderen der Fall war; zweitens, daß das erste Korpus auf Grund der Werke eines Schriftstellers entstanden ist und das zweite auf Grund der Werke von 26 Schriftstellern. Trotzdem erlaubt die Zahl der gewonnenen Beispiele einen Vergleich, denn bei ca. 24 000 Sätzen bzw. auf 740 Seiten wurden 307 Ausklammerungen festgestellt, und auf 16000 Seiten wurden 1545 Ausklammerungen registriert. Andererseits war die Ausklammerung in allen Entwicklungsstadien der deutschen Sprache vertreten.¹⁰

2.1. Die Behandlung dieses Problems stellt drei Aufgaben:

- Welche Satzglieder werden in diesen zwei Zeitperioden ausgeklammert?
- Ist die Häufigkeitsfolge in beiden Perioden relativ gleich?
- Welche Verbform steht vor der Ausklammerung, oder wonach wird ausgeklammert?

2.1.1. Den beiden genannten Untersuchungen¹¹ lagen verschiedene Ziele zu Grunde, so daß die Kriterien

auch verschieden waren. Deshalb können die Beispiele der registrierten Ausklammerungen nicht in extenso einer Analyse unterzogen werden, sondern nur diejenigen Beispiele, die in den beiden Korpora vertreten, also vergleichbar, sind. So konnte man feststellen, daß von den Satzgliedern, die ausgeklammert wurden, sechs in beiden Korpora vorkommen. Auf Grund dessen wurden die Zahlen der zur weiteren Untersuchung herangezogenen Ausklammerungen etwas vermindert: Bei W sind es 267 und bei NL 969 Beispiele.

Als Ausklammerungen kommen in den beiden Untersuchungen Subjekte, Akkusativobjekte, Dativobjekte, Genitivobjekte, Genitivattribute und Präpositionalgruppen vor. Es soll noch einmal erwähnt werden, daß es auch andere Arten von Ausklammerungen in den beiden Untersuchungen gibt, aber sie wurden hier nicht berücksichtigt, weil sie immer nur in einer von den Untersuchungen behandelt wurden.

2.1.3. Was die Häufigkeitsfolge betrifft, ist es übersichtlicher, sie tabellarisch darzustellen. Für die Ausklammerungen bei W ergibt sich folgende Rangliste:

Tabelle 1 (W)

Präpositionalgruppen	211	oder 79,02 %
Akkusativobjekte	24	8,78 %
Subjekte	15	5,26 %
Genitivobjekte	7	3,40 %
Dativobjekte	5	1,77 %

Genitivattribute	5	1,77 %
Insgesamt	267	100,00 %

Tabelle 1a (NL)

Präpositionalgruppen	831	85,77 %
Akkusativobjekte	61	6,29 %
Subjekte	56	5,77 %
Dativobjekte	14	1,46 %
Genitivattribute	4	0,41 %
Genitivobjekte	3	0,30 %
Insgesamt	969	100,00 %

Wenn man die beiden Tabellen bzw. Resultate vergleicht, fällt vor allem auf, daß den ersten Platz die Präpositionalgruppen einnehmen und andere Satzglieder keinen Vergleich mit ihnen aushalten. Was die weitere Reihenfolge betrifft, nehmen Akkusativobjekte und Subjekte den zweiten und den dritten Platz ein. Der vierte Platz ist von Genitivobjekten belegt und der fünfte von Dativobjekten und Genitivattributen bei Wickram; in der neueren Literatur kommen der Reihe nach Dativobjekte vor Genitivattributen und Genitivobjekten. In den beiden Tabellen handelt es sich bei den drei letzten Plätzen um so wenig registrierte Beispiele bzw. um so niedrige Zahlen, daß sie einfach keine signifikanten Ergebnisse - die als Beweis dienen können - liefern.

2.1.3. Die dritte Aufgabe bestand darin festzustellen, wonach ausgeklammert wird. Das warf Probleme auf, denn die beiden Untersuchungen wurden, wie schon

erwähnt, nach verschiedenen Kriterien durchgeführt. Um Korpora vergleichbar zu machen, hat man die Kriterien nach dem zeitlich jüngeren Korpus unifiziert. Danach treten als Ende oder am Ende der Satzklammer: Partizip (Perf.), trennbares Präfix, Infinitiv, Prädikativum und verbum finitum auf.

Tabelle 2 (W)
Präpositionalgruppen

Part. Perf.	29 oder	13,35 %
trennb. Präf.	-	-
Inf.	60	28,23 %
Präd.	5	3,17 %
verbum finitum	117	55,25 %
Insgesamt	211	100,00 %

Die Präpositionalgruppen kommen am häufigsten nach dem verbum finitum vor, denn mehr als die Hälfte der Beispiele wurde nach diesen verbalen Formen registriert.

Tabelle 3 (W)

	Subjekte	Akkusativ- objekte	Dativ- objekte	Genitiv- attrib.	Genitiv- objekte	
Part. Perf.	7	-	-	1	2	= 10
trennb. Präf.	-	-	-	-	-	
Inf.	2	15	1	1	3	= 22
Präd.	-	-	-	-	-	
verb.fin.	6	9	4	3	2	= 24
Insgesamt	15	24	5	5	7	

Die Häufigkeit der angeführten ausgeklammerten Satzglieder nach dem verbum finitum nimmt mit 24 Belegen wieder den ersten Platz ein.

Es läßt sich feststellen, daß alle registrierten Ausklammerungen im jüngeren Korpus wieder am häufigsten nach dem verbum finitum vorkommen.

Tabelle 2a (NL)

Präpositionalgruppen			
Part. Perf.	225	oder	27,08 %
trennb. Präf.	116		14,96 %
Inf.	145		17,44 %
Präd.	54		5,49 %
verbum finitum	291		35,03 %
Insgesamt	831		100,00 %

Tabelle 3a (NL)

	Subjekte	Akkusativ- objekte	Dativ- objekte	Genitiv- objekte	Genitiv- attrib.	
Part. Perf.	33	11	10	-	-	54
trennb. Präf.	5	2	1	-	1	9
Inf.	6	14	-	-	-	20
Präd.	5	14	1	1	1	23
verbum fin.	7	20	3	2	2	34

In dieser Tabelle sieht die Situation etwas anders aus. Die jetzt analysierten Ausklammerungen treten am häufigsten nach dem Part. Perf. auf. Den zweiten Platz nehmen die Fälle nach dem verbum finitum ein.

3.0. Die systematische Erarbeitung einer früheren Stufe des Sprachzustandes hinsichtlich Ausklammerungen

auf Grund der vier Werke eines Schriftstellers, dessen Sprache als repräsentativ für diese Sprachperiode betrachtet werden kann, verglichen mit der systematischen Verarbeitung des synchronischen Sprachzustandes hinsichtlich der gleichen sprachlichen Erscheinung auf Grund der ausgewählten Werke von 26 zeitgenössischen Schriftstellern, hat durch die statistische Erfassung dieser sprachlichen Erscheinung folgendes gezeigt:

3.1. Den Tabellen läßt sich ein wichtiges Faktum entnehmen: In den beiden Sprachperioden treten die gleichen Arten der Ausklammerungen auf. Bemerkenswert ist immerhin, daß nur diejenigen Arten der Ausklammerungen, die in beiden Korpora registriert wurden, in Betracht kamen. Es handelt sich um präpositionale Ausdrücke, Subjekte, Akkusativobjekte, Dativobjekte, Genitivobjekte und Genitivattribute.

3.2. Für die untersuchten Ausklammerungen ergibt sich eine Rangliste an deren Spitze die Präpositionalgruppen stehen. Ihr Anteil an der gesamten Zahl der Ausklammerungen beträgt 79,02 % bei W und 85,77 % in der NL. Das heißt, daß sie in beiden Korpora aus zwei verschiedenen Entstehungszeiten beinahe in gleichem Maße vertreten sind. Die Reihenfolge der anderen Ausklammerungen stimmt in beiden Korpora - mit kleinen Abweichungen - fast überein.

3.3 Die weitere Analyse hat gezeigt, daß die genannten Ausklammerungen nach mehreren verbalen For-

men auftreten können. Es ist andererseits auffallend, daß die Ausklammerungen am häufigsten nach dem verbum finitum vorkommen. Bei W sind das 52,43 % und in der NL 33,53 % der Fälle. Der Unterschied ist leicht aus der Tatsache zu erklären, daß die Ausklammerungen in der NL - nach den für die genannte Studie vorgefaßten Kriterien - mehr Auftretenswahrscheinlichkeiten hatten. Bei W konnten sie nach Part. Perf., Inf. und verbum finitum auftreten und in der NL außer in den genannten Fällen noch nach trennbaren Präfixen und dem Prädikativum.

3.4. Nach den Ergebnissen der faktoriellen Analyse steht fest, daß die Satzglieder, die ausgeklammert wurden, über vier Jahrhunderte der Art nach unverändert geblieben sind. Innerhalb des gegebenen Zeitrahmens zeigt die Frequenz ihres Vorkommens verhältnismäßig einheitliche Werte.¹² Es ist außerdem nicht zu bestreiten, daß sie wie auch früher nach allen verbalen Formen auftreten können.

3.5. Die Deutung dieser sprachgeschichtlichen Erscheinung versuchte, synchronische und diachronische Sicht zu verbinden, damit sie im fruchtbaren Zusammenwirken mehr Licht auf das Problem werfen, um ein klareres Bild davon zu erhalten. Die Ausrahmungen oder Ausklammerungen hat es in früheren Sprachstufen gegeben wie auch heute, und sie stellen ein festes, legitimes synaktisches Glied in der Entwicklungskette der deutschen Sprache dar.

Anmerkungen

- 1 Paolo Ramat: Einführung in das Germanische, Tübingen 1981. S. 187.
- 2 H. J. Greenberg: Some Universals of Grammar With Particular Reference to the Order of Meaningful Elements, Massachusetts 1968.² S. 79.
- 3 E. Brach: Grundgedanken der deutschen Satzlehre, Darmstadt 1963,⁴ S. 38 ff.
- 4 H. Paul: Deutsche Grammatik, III, Halle/Saale 1959. § 63.
- 5 H. Paul, wo.o.: hiez die andern ampel alle ouch ûz giezen ûf den sûnder (Berthold), wie auch die Beispiele bei W. B. Lockwood (Historical German Syntax, Oxford: Clarendon, 1968, 264): Notker: daz sie êre unde guot haben uns an ir tût: Notker: daz si micheli nieht nehaben wider dero micheli des himiles; Berthold: welt ir nû genesen von dem ewigen tode.
- 6 "Die Hauptmerkmale der heutigen Einheitssprache beginnen sich also schon seit frühdeutscher Zeit auszubilden. Sie werden seit der Mitte des 14. Jahrhunderts im Ostmitteldeutschen deutlich, und ihre Entwicklung ist etwa zu Anfang des 17. Jahrhunderts abgeschlossen". - Vgl. Hugo Moser: Deutsche Sprach-

geschichte, Tübingen 1965.⁵ S. 144.

- 7 "Das Werden der frühneuhochdeutschen Schriftsprache ist in hohem Maße vom Süden geprägt." - Vgl. Emil Skala: Süddeutschland in der Entstehung der deutschen Schriftsprache, Btr. z. Gesch. d. dt. Spr. u. Lit. H. 92 (1970), S. 109.
- 8 "Für die meisten von ihnen (Pauli, Wickram, Herald) ist die unmittelbare Nähe zur Umgangssprache ohne weiteres klar." - Vgl. W. Admoni: Der Umfang und die Gestaltungsmittel des Satzes in der deutschen Literatursprache bis zum Ende des 18. Jh., Btr. z. Gesch. d. dt. Spr. u. Lit. H. 89 (1967), S. 161.
- 9 V. Berić-Djukic: Die Wortstellung in den Werken Jörg Wickrams, Novi Sad, 1975 (Sigel - W/Wickram) und E. Grubačić: Untersuchungen zur Frage der Wortstellung in der deutschen Prosadichtung der letzten Jahrzehnte, Philosophische Fakultät der Universität Zagreb, 1965 (Sigel - NL/Neue Literatur). Bd. 167.
- 10 R. P. Ebert: Historische Syntax des Deutschen, Stuttgart 1978. S. 41.
- 11 Für Sigel siehe Anmerkung 9.
- 12 Eine von den neuesten Untersuchungen, die als Belegkorpus Excerpta aus dem 15. und 16. Jh. erfassen, aber auch relevantes Material aus dem 14. Jh. herangezogen hatten, bestätigen diese Behauptungen. Vgl. dazu Zdeněk Masarik: Die frühneuhochdeutsche Geschäftssprache in Mähren, Universita J/E Purkyne v Brne 1985.

Johann Márvány (Szeged)

Deklination des Substantivs in der deutschen
Mundart von Bonyhád

Unsere Zielsetzung ist, das Hauptwort der Mundart in seiner historischen Entwicklung zu verfolgen. So sind wir gezwungen, zu den früheren Perioden der deutschen Sprache zurückzugreifen. - Es ist wohl bekannt, daß das Substantiv im Idg. eine reiche Flexion ausgebildet hatte. Dieses alte Merkmal des Indoeuropäischen kann man bis auf den heutigen Tag an der - zum Idg. gehörenden - russischen Sprache gut verfolgen. Im Idg. lassen sich zwei Klassen der Stämme unterscheiden, je nach dem, ob der Stamm des Substantivs auf einen Vokal oder auf einen Konsonanten endete. Die alte vokalische Deklination enthält o-Flexion (gotisch wulfs = r Wolf), die a-Deklination (got. bandi = r Fessel), die u-Flexion (got. sunus = r Sohn) und die i-Deklination (got. gasts = r Gast). Zu der zweiten Gruppe, also zu der konsonantischen Deklination gehören die Hauptwörter mit dem n-Stamm (got. guma = r Mann), die r-Flexion (got. fadar = r Vater), die s-Deklination (im Got. nicht belegt; lat. corpus = r Körper), der nt-Stamm (got. Part. Präs: bairand= tragend bzw. der Tragende). Das obige reiche Deklinationssystem ist auch - wie es aus unseren Beispielen hervorgeht - im Go-

tischen vorhanden. Im Ahd. lassen sich die verschiedenen Stämme ebenfalls noch erkennen. Im Vergleich zu Wulfilas Sprache ist jedoch eine beträchtliche Vereinfachung eingetreten. - Dieser Prozeß ist auch auf dem Gebiet der Kasus zu beobachten. Von den alten sieben bzw. acht Fällen des Idg. sind im Ahd. nur noch vier bzw. fünf vorhanden. (Der Instrumental ist bloß bei manchen Maskulina belegt.) Die Vereinfachung setzt im Mhd. fort. Traditionell kann man zwar noch von a-, o-, i- und u-Stämmen sprechen, praktisch genommen ist aber diese alte Klassifizierung im Mhd. schon überflüssig. Für die Mundarten ist im allgemeinen kennzeichnend, daß sie einfacher deklinieren als die betreffenden Hochsprachen und diese Feststellung bezieht sich auch auf unser Arbeitsgebiet. Demzufolge ist die alte Gruppierung nicht mehr notwendig. Wir möchten hier die Substantiva unseres Arbeitsgebietes nach den Regeln der heutigen beschreibenden Grammatik - und nicht nach den alten verdunkelten Stämmen - in stark, schwach und gemischt flektierte Hauptwörter einteilen.

1. S t a r k e Deklination

Typ 1 : Sing. und Plur, identisch

Singular	Plural
Nom. tar tiš (Tisch)	ti tiš

Akk. tər/n tiš ^v	ti tiš ^v
Gen. - - - -	- - - -
Dat. m/n tiš	t, tiš ^v

Nach diesem Typ flektiert eine große Anzahl von Substantiven unseres Arbeitsgebietes: tər krēps (Krebs), tər fiš^v (Fisch), tər snē (Schnee), tər k^cafē (Kaffe) usw. Wie aus dem obigen Paradigma hervorgeht, setzt die Mundart die Endung -e der Schriftsprache im Plural nicht an. Die Apokope verursacht trotzdem kein Mißverständnis, da der Unterschied des Artikels im Sing. und Plur. Nom. die beiden Formen des Dialektes voneinander hält: tər tiš (der Tisch) und ti tiš (die Tische).

Auch die Substantiva mit der Endung -ing bzw. -nis gehören in der Mundart dieser Gruppe an, da der Nom. Sing. und Plur. bei diesen Hauptwörtern identisch ist. Der Artikel hält auch hier die beiden Formen voneinander. Z.B. tər tsvilin (r Zwillling) und ti tsvilin (die Zwillinge), əs tsaɣnis (das Zeugnis), ti tsaɣnis (die Zeugnisse).

Dem obigen Typ folgen viele Neutra des Dialekts. Als Paradigma möchten wir əs fenstər (das Fenster) angeben.

Singular	Plural
Nom. əs fenstər (Fenster)	ti fenstər
Akk. əs fenstər	ti fenstər
Gen. - - - -	- - - -

Dat. m/n fenstər

tə fenstər

Auch diesem Paradigma werden viele Neutra angelehnt: əs milts (Milz), təs/əs kni (Knie) usw.

Eine Anzahl von Fremdwörtern folgt ebenfalls diesem Deklinationssystem. So z.B. Hauptwörter auf -ar und -eur. (Das sind freilich die Suffixe der Schriftsprache.) Z.B. tər sekretər (r Sekretär), tər rentsinər (r Ingenieur). Es sei jedoch bemerkt, daß diese Lehnwörter im Wortschatz der deutschen Bauern in Bonyhád keine tieferen Wurzeln geschlagen haben, da diese in erster Reihe zum Wortschatz der gebildeteren Schichten gehören.

Die Neutra auf -at, -ent, -ett, -ll in der Mundart von Bonyhád flektieren ebenfalls nach dem obigen Paradigma, also auch bei diesen fällt der Nom. der Einzahl und der der Mehrzahl zusammen. Z. B. əs tsitāt (s Zitat) - ti tsitāt, tər((!)) protsent (der = das Prozent), s k^cabinat - s k^cabinet (das Kabinett), əs ventil - ti ventil (s Ventil) usw. - Auch bei dieser Gruppe sei bemerkt, daß diese Wörter vor allem zum Wortschatz der gebildeteren Leute gehören.

Die Maskulina und Neutra auf -al, -ar, und -iv folgen ebenfalls den obigen Regeln. Z. B. tər admiral - ti admiral (r Admiral), tər k^cumisār - ti k^cumisār (r Komissar), əs arxīf - ti arxīf (s Archiv) usw. Auch

diese Endungen sind verhältnismäßig unproduktiv in den Mundarten.

Vom Wortschatz der letzten Gruppen sei erwähnt, daß die Anwendung dieser Wörter streng vom Bildungsgrad der Sprecher abhängt. Die gebildeteren Kaufleute und Handwerker wenden diese ohne Schwierigkeit an, dem schlichten Bauerntum klingen sie meistens "herisch".

Die lateinischen Fremdwörter mit der Endung -ment, die auch in der Mundart Neutra geblieben sind, schwanken im Plural, da sie sowohl mit als auch ohne Suffix gebildet werden. So z.B. as tokument - ti tokument / tokumentar / as instrument / und viele andere. Es sei darauf hingewiesen, daß der größte Teil der in Deutschland auch von den weniger gebildeten Schichten angewandten Wörter den deutschen Bauern, sogar auch den gebildeteren Schichten verhältnismäßig fremd sind. Keiner der Bonynáder Bauern würde z.B. folgende Wörter verstehen: Apartment, Bombardement, Signalment usw.

Hier möchten wir noch die Fremdwörter erwähnen, die die Endung -or haben. Diese werden im Plural ohne Suffix gebildet. Z.B. tər toktər - ti toktər (r Doktor), tər traktór - ti traktór (r Traktor) und ähnliche.

Die lateinischen Entlehnungen auf -um behalten ihr ursprüngliches Geschlecht, im Plural bekommen

sie aber keine Suffixe. Z.B. ə s kimnāsium - ti kimnāsium (s Gymnasium), ə s museūm - ti museūm (s Museum) usw.

Typ 2 : Nom. Plur. endungslos + Umlaut

Paradigma: der Vogel - die Vögel

Singular	Plural
Nom. <u>tər fōgl</u>	<u>ti fēgl</u>
Akk. <u>tə/n fōgl</u>	<u>ti fēgl</u>
Gen. - - - -	- - - -
Dat. <u>m/n fōgl</u>	<u>tə fēgl</u>

Nach diesem Paradigma flektieren z.B. folgende Hauptwörter unseres Arbeitsgebietes:

tər ast - est (r Ast), tər pārt - ti pārt (r Bart), tər k^castə - ti k^cestə (r Kasten), tər halts - ti helts (r Hals), tər štal - ti štel (r Stall), tər štām - ti štem (r Stamm), tər plok - ti plek (r Block), tər froš - ti freš, tər hōp - ti hēp (r Hof), tər k^cārp - ti k^cērp (r Korb), tər rok - ti rek (r Rock), tər sō - ti sē (r Sohn), tər fūs - ti fīs (r Fuß) usw.

Ein Teil der umlautfähigen Substantiva macht aber in der Mundart keine Palatalisation mit, z.B. tər palə - ti palə (r Ball), tər trōt - ti trōt (r Draht), ə s sāl - ti sāl (das = der Saal), tər šats - ti šats (r Schatz), tər šturm - ti šturm (r Sturm), tər turm

- ti turəm (r Turm), tər tram - ti tram (r Traum),
tər tsau - tsau (r Zaun) usw. Anmerkung:

Unter Umlaut hat man hier die Palatalisation der Mundart zu verstehen, die oft mit der der Schriftsprache in mehreren Fällen nicht identisch ist. Der i-Umlaut zu den mundartlichen Vokalen lautet folgendermaßen: a - e, z.B. tāk - tēk (Tag - "Tägel"), o - e, z.B. tər fōgl - ti fēgl (r Vogel). Der illabial gebildete Umlaut zu -u- lautet in unseren Mundarten i: tər štül - štīl (r Stuhl). - Im Nhd. hat der Umlaut seine eigenen Wege eingeschlagen. Die Mundarten haben in sehr vielen Fällen den alten Zustand bewahrt und mit dieser Tatsache läßt sich erklären, daß die Palatalisation der Dialekte mit der der Hochsprache nicht immer identisch ist. So ist der Umlaut belegt in der Schriftsprache, wo er im Dialekt fehlt z.B. in homər (Hammer), rōt (Rat), sām (Saum), fatər (Vater) usw. Der Umlaut von Furche hat im Nhd. seinen alten Charakter aufgegeben, denn in der Mundart ist die ursprüngliche Palatalisation bis heute bewahrt: fāriç - fēriç.

Typ 3 : Nom. Plur. -e

Singular	Plural
Nom. <u>tər hunt</u> (Hund)	<u>ti hundʔ</u>
Akk. <u>tə/n hunt</u>	<u>ti hundʔ</u>
Gen. - - - -	- - - -
Dat. <u>m/n hunt</u>	<u>tə hundʔ</u>

Nach diesem Paradigma geht nur eine spärliche Anzahl von Hauptwörtern, denn für die Dialekte ist charakteristisch, daß auslautendes -e im allgemeinen apokopiert wird. Zwei Substantiva möchten wir aus dieser Gruppe hervorheben, die in uralten Zeiten Partizipien waren: t̃r fr̃aint (der Freund; in der Mundart aber "Verwandter"!) und t̃r f̃aint (r Feind). Zu mundartlichem fraint vgl. das got. substantivier- te Partizip frijonds = r Liebende!)

Typ 4 : Plur. -e + Umlaut

Hierher gehören eigentlich Wörter der Hochsprache, wie Ast, Arzt, Bart, Braht usw. Diese Hauptwörter bekommen in unseren Mundarten nur den Umlaut, das auslautende -e fällt stets weg, denn bei den Dialekten tritt die Apokope öfters ein als in der Hochsprache. So können wir also aus der Mundart für diesen Typ keine Beispiele anführen.

Typ 5 : Plural -er

Wie in der Hoch- und Umgangssprache, ist dieses Suffix auch in den Mundarten sehr produktiv.

Singular	Plural
Nom. ̃ s pilt (s Bild)	ti pild̃er
Akk. ̃ s pilt	ti pild̃er
Gen. - - - -	- - - -
Dat. m/n pilt	t pild̃er

Typ 6 : Plur. -er + Umlaut

Singular	Plural
Nom. ə s haus (s Haus)	ti haisər/haizər
Akk. ə s Haus	ti haisər/haizər
Gen. - - - -	- - - - -
Dat. m/n haus	t haisər/haizər

Ein Wort der Mundart möchten wir erwähnen, in dem im Plural die Palatalisation eingetreten ist, wo aber der Umlaut in der Schriftsprache fehlt:
tər tårn - ti tår (r Dorn).

Typ 7 : Plural -s

Die Ahnen der deutschen Bauern in Bonyhád kamen am Anfang des 18. Jhs in ihre neue Heimat. Seitdem hat die deutsche Sprache in Deutschland eine bedeutende Entwicklung mitgemacht. Unter anderem haben sich Wörter mit dem Suffix -s/-es in der Mehrzahl vermehrt und auch zum Teil neue herausgebildet. Der Großteil dieser Substantiva sind Lehnwörter. Dieser Typ ist aber den ungarländischen Dialekten fremd geblieben. Man versteht zwar diese Pluralformen, wendet sie auch sporadisch an, wenn man mit ‚Herren‘ spricht, im alltäglichen Leben haben sie aber keine Wurzeln geschlagen. Dieses unproduktive Suffix der Mundart ist durch die Vermittlung der aus Deutschland nach Transdanubien kommenden Verwandten in unserem Arbeitsgebiet geläufig geworden.

Singular	Plural
Nom. tar tsāngō	ti tsāngōs/tsāngō
Akk. tʔ/n tsāngō	ti tsāngōs/tsāngō
Gen. - - - -	- - - - -
Dat. m/n tsāngō	tʔ tsāngōs/tsāngō

Das Wort Tschango (< ung. csángó) bedeutet den Ansiedler ungarischer Muttersprache aus Transsylvanien bzw. aus der Bukowina (in Rumänien). Dieses Hauptwort hatte in den ersten Jahren der Ansiedlungen nach dem II. Weltkrieg eine verächtliche Bedeutung. Heutzutage - da die Reibereien zwischen den ‚Schwaben‘ und den ‚Tschangos‘ geschwunden sind, meiden die Deutschen die Anwendung dieses Wortes.

Bisher haben wir Substantiva behandelt, die maskulin oder neuter sind. Die zweite Gruppe bilden Hauptwörter, die den Feminina angehören. Diese bekommen in der Schriftsprache im Plural die Endung -e + Umlaut. Im Dialekt tritt oft nur der Umlaut ein, das Bildungselement -e wird meistens apokopiert. Bei welchen die Apokope erscheint, dafür lassen sich keine stichhaltigen Regeln feststellen. Diese Tatsache hängt mit der einstigen Kolonisation zusammen, d.h. aus welchen Teilen Deutschlands bzw. der deutschsprachigen Länder die Siedler in ihre neue Heimat kamen. Nach der Nivellierung der einzelnen Dorfsmundarten gewannen verschiedene Eigenschaften die Oberhand in den endgültigen Dialekten. - Als Paradigma soll hier das Substantiv "kraft" (e Kraft)

stehen.

Singular	Plural
Nom. ti kraft (e Kraft)	ti kreftʔ
Akk. ti kraft	ti kreftʔ
Gen. - - - -	- - - -
Dat. tər kraft	tə kreftʔ

Diesem Paradigma folgen - aber ohne -e ((1)) - z.B. ti k^cū - ti k^cī (e Kuh), ti pānk - ti penk, ti nōt - ti nēt (e Naht), ti nus - ti nis (e Nuß), ti šnūr - ti šnīr (Schnur), ti vāršt - ti veršt (e Wurst), ti faust - ti faist (Faust), ti haut - ti hait (e Haut), ti maus - ti mais (e Maus) usw. In machen Fällen wird das Bildungselement -e angefügt: ti kraft - ti kreftə (Kraft), ti naxt - ti neftə (e Nacht), ti štāt - ti štəta (e Stadt) usw.

Der Umlaut ist im Plural der folgenden Wörter nicht eingetreten: ti kruft - ti kruft (e Kruft), ti k^cunst - ti kunst (e Kunst), ti praut - ti praudə (e Braut). Der Plural von Laus ist zwar mit Umlaut belegt, des Hauptwort gehört aber in der Schriftsprache den Maskulina an - in dem Dialekt ist es jedoch feminin. Ein Teil der hier erwähnten Pluralformen ohne Umlaut spiegelt den Zustand der früheren Etappen der deutschen Sprache wider, wo ebenfalls keine Palatalisation vorhanden war.

Von den Fremdwörtern gehören diesem Typ alle Fe-

minina auf at, -anz, -enz, -ik und -i an. In der Hochsprache bekommen diese Feminina im Plural die Endung -n/-en. Das wäre eigentlich auch das Suffix der Mundarten, da aber auslautendes -n durch Nasalisation in der Regel wegbleibt, ist es besser, wenn wir diese Hauptwörter ihrem Plural nach einreihen. Z.B. ti universitēt - ti universitētə (e Universität), ti favrik/fabrik - ti favrikə - ti fabrikə (e Fabrik), ti natsjō - ti natsjōnə (e Nation - Ma: schlechte Sippe) - Die Hauptwörter mit der Endung -ie bleiben in der Mehrzahl endungslos: ti familjə - ti familjə (e Familie).

Die französischen Lehnwörter auf -ur bekommen das Suffix -n, werden also ‚echt‘ schwach flektiert. Das ist jedoch überhaupt keine morphologische, sondern bloß eine phonetische Frage, denn - wie wir das bei der schwachen Deklination sehen werden - tritt der Nasallaut hier wegen des Tremulanten -r auf. Z.B. ti frisūr/frizūr - ti frisūrn/frizūrn (e Frisur), ti fikūr/figūr - ti fikūrn/figūrn (e Figur). Letzteres Wort bedeutet in der Mundart: schlechte Frau, liedriges Mädchen.

2. S c h w a c h e Deklination

Wir verwenden hier die Nomenklatur der deutschen Hochsprache, d.h. den Fachausdruck der beschreibenden Grammatik. Zu dieser Klasse gehören in der Schriftsprache zwei Gruppen:

a, Maskulina, die mit Ausnahme des Nom. Sing. die Suffixe -n/-en annehmen. In der Mundart werden diese Wörter eigentlich nicht flektiert, denn der auslautende Nasallaut fällt in der Regel weg:

Sing. Nom. tər ments^v (r Mensch)
 Akk. tə ments^v
 Gen. - - - -
 Dat. m/n ments^v

Nur nach der Liquida -r wird - aber bloß im Plural - -n angesetzt.

ti p̄rn lēvə im valt.
 (Die Bären leben im Wald.)

b, Zur zweiten Gruppe dieser Klasse gehören in der Schriftsprache Feminina, die in der Mehrzahl die Endung -n/-en annehmen. In der Mundart bleibt auch bei dieser Gruppe der auslautende Nasallaut weg.

Nom. Sing. ti lamp (e Lampe)
 Nom. Plur. ti lamp (e Lampen)

Wie oben bei Gruppe "a", wird auch hier nach -r das Suffix bewahrt.

Nom. Sing. ti ser (e Schere)
 Nom. Plur. ti sern
 Nom. Sing. ti ter (e Tür)
 Nom. Plur. ti tern

3. G e m i s c h t e Deklination

Auch hier wenden wir die Nomenklatur der beschreibenden Grammatik an. Im Dialekt kann man von einer solchen Flexion nicht sprechen, weil der Gen.Sing. den Mundarten im allgemeinen fehlt. So ist also das erste Kriterium der sog. "gemischten" Flexion nicht

vorhanden. Aber auch dem Plural fehlt das Kennzeichen der Gruppe, weil der Nasallaut nicht angesetzt wird.

ʒs āx - ti āx) (s Auge)

tʒr ṽstrāl - ti ṽstrālə (r Strahl)

tʒr ṽstāt - ti ṽstādə (r Staat) usw.

Attila Márvány (Szeged)

Deutsche Hotternamen im Komitat Tolnau

Die Ahnen der Deutschen im Komitat Tolnau (ung. Tolna) kamen am Anfang des 18. Jahrhunderts in ihre neue Heimat. Ihr Großteil beschäftigte sich mit Ackerbau und Viehzucht, infolgedessen spielte das Ackerfeld (felt), die Wiese (vis : "lutheranisch", vis : "katholisch"), die Heide (hat), der Wald (valt) usw., also der Hotter (hutar) von Anfang an eine bedeutende Rolle in ihrem Leben. Der größte Teil der Namengebung stammt ohne Zweifel aus der Urheimat, es gibt jedoch in Hülle und Fülle Hotternamen, die sich in der neuen Heimat herausgebildet haben. Die Hotternamen spiegeln eine Reihe wirtschaftlicher, sozialer, kultureller, geschichtlicher, konfessioneller usw. Umstände wider, um nur die wichtigsten zu erwähnen. Die sprachliche Projektion letzterer zieht zu Recht das Interesse der Sprachwissenschaft auf sich. - In diesem Artikel behandeln wir zwei Probleme:

1. Vermehrung der Bewohner

Seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts entwickelten sich die deutschen Ortschaften sehr schnell

und die Bewohner verdoppelten sich in einigen Jahrzehnten. Der bebaute Teil der Dörfer erweist sich alsbald als zu eng, so war die Behörde gezwungen, neue Hausplätze auszumessen. Die sprachliche Projektion dieser Tatsache läßt sich in sehr vielen Dörfern des Komitates leicht verfolgen. In mehreren Ortschaften bildet sich neben dem Alten Dorf ein Neues Dorf (altárf, naitárf) heraus und die noch in der Alten Gewendegasse geborenen jüngeren Generationen schaffen sich in der Neuen Gewendegasse (alt kvankas, nai kvankas) eine neue Heimat (Bátaszék). Ebenso kommt die Neue Gasse neben die Alte Gasse in Bonyhád (alt kas, nai kas).

2. Schichtung des Bauerntums

Nach der Aufhebung der Leibeigenschaft im Jahre 1848 beginnt die entscheidende Schichtung des Bauerntums. Die begabteren Landleute konnten sich eine ganze Bauerei "lösen", also kaufen, d.h. sie bekamen 24 ungarische Äcker (etwa 26.000 Quadratklafter). Dieses verhältnismäßig große Vermögen maß man in verschiedenen Teilen des Hotters - meistens in Stücken von 3 Ackern - aus. Die Feldnachbarn waren gewöhnlich bei allen Beifängen dieselben. Das hatte oft zur Folge, daß sich die Kinder der Feldnachbarn heiraten mußten, um die Größe der nebeneinander liegenden Stücken dadurch zu vermehren. Die Spuren der Arrondierung von 1848 konnte man auf den Fluren der meisten Dörfer -

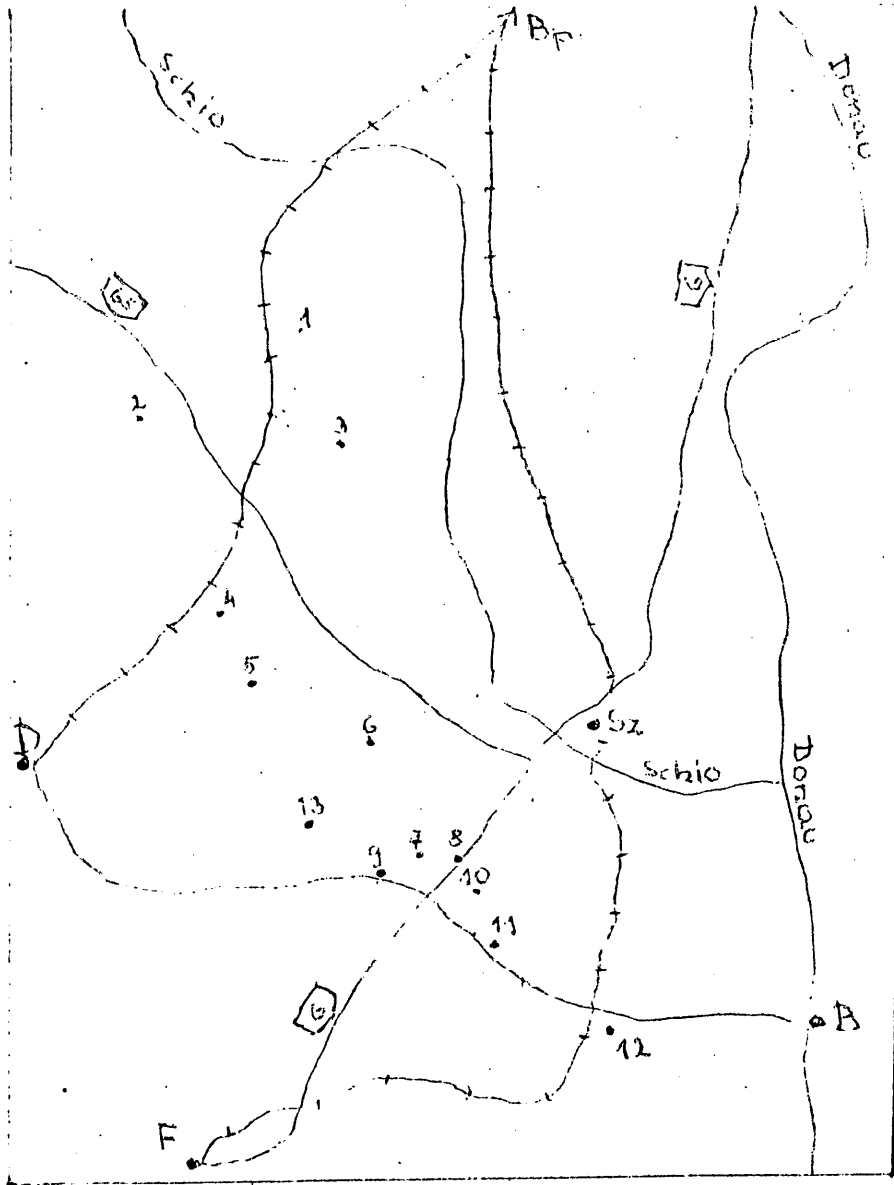
unter anderen auch in Börzsöny, wo ich meine Kindheit verbrachte - leicht verfolgen. Die über 24 Joch verfügenden Landleute nannte man Bauern. Die Acker dieser waren ursprünglich auf separaten Fluren. Die gleichen und fruchtbaren Felder waren im allgemeinen in den Händen dieser Schicht des Dorfes. Die sprachliche Projektion dieses Zustandes sind folgende Begriffe: Bauernäcker (Bonyhád, Majos, Mucsfa, Börzsöny), Bauernhutweide bzw. Bauernhutweideäcker (Bonyhád, Börzsöny, Gyöng, Möcsöny, Csibrák, Nagymányok), Bauernmühläcker (Möcsény), Bauernschneis (Százard), Bauertaläcker (Kakasd), Bauertalberg (Möcsény) usw.

Wenn auf dem Hotter ein Wald war, dann schnitt man in einem Beifang das Stück der Bauern (mit 24 Äckern) aus dem Wald des damaligen Herrschaftsgutes. So kamen die Hotterteile Bauernwald bzw. Bauernwälder zustande, wo die ärmeren Kleinhäusler - die etwa über 5-12 Joch verfügten - kein Gut hatten, denn letztere bekamen auf einem anderen Teil des Hotters ihre Waldstücke. Die sprachlichen Erinnerungen der einstigen Arrondierung der Wälder finden wir in den folgenden Siedlungen: Keszőhidegkút, Pári, Csibrák.

In den meisten deutschen Dörfern gibt es bis auf den heutigen Tag Wiesen, die als Bauernwiesen bzw. Kleinhäuslerwiesen erwähnt werden. Zur gleichen Zeit hatte die allmächtige Herrschaft (manchmal auch mehrere) auf demselben Teil des Hotters Wiesen, die als

Herrschaftswiesen auf den Katasterlisten der Tolnau aufgezeichnet sind. (Keszőhidegkút, Nagyvejke, Bonyhád, Börzsöny, usw.)

Zum Schluß seien hier noch die sogenannten Lösefelder, Löseärten erwähnt, die man fast in allen deutschen Siedlungen vorfindet. Im Mund der Landleute leben diese Begriffe in der Form lési. (Es sei bemerkt, daß sich die Bewohner der Dörfer über die Bedeutung dieses Wortes überhaupt nicht klar sind.) Die Namengebung dieser kleinen, schmalen Acker geht bis zur Aufhebung der Leibeigenschaft im Jahre 1848 zurück, als sich vor allem die ärmeren Schichten der Gemeinden (Kleinhäusler, Tagelöhner, "Diener" (=landwirtschaftliche Arbeiter auf den Herrschaftsgütern) diese billigen Feldstücke von den Eigentümern der Herrschaftsgüter "lösten", d.h. kauften.



D.: Dombóvár, Sz. : Szekszárd, F. : Fünfkirchen, B.:
Baja 1. Keszöhidegkút, 2. Pári, 3. Gyönk, 4. Csib-
rák, 5. Nagyvejke, 6. Tabód, 7. Majos, 8. Bonyhád,
9. Nagymányok, 10. Börzsöny, 11. Möcsény, 12. Bá-
taszók, 13. Mucsfa.

INHALTSVERZEICHNIS

Wolfgang Spiéwok: Parodie und Satire im Pfaff Amis des Stricker.....	5
Ingmar ten Venne: Funktion und Erscheinungsform der Komik im deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters.....	24
Márta Gaál-Baróti: Die romantische Ironie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen.....	74
Miklós Salyámosy: Der Jugendstil im organischen Pro- zeß der deutschen Literatur.....	92
Achim Buschendorf: Otto Zarek, ein vergessener Ro- mancier.....	169
Gábor Kerekes: Die geteilte Kritik. Der Geteilte Himmel als Werk einer neuen Phase der Lite- ratur der DDR.....	199
Karl Riha: Einige Aspekte germanistischer 'Massenli- teratur'-Forschung.....	233
Karl Heinz Ihlenburg: Zur unterschiedlichen Wider- spiegelungsfunktion semantischer Merkmale.....	252
Vesna Beric: Zum diachronischen Aspekt der Ausklam- merungen.....	280

Johann Márvány: Deklination des Substantivs in der deutschen Mundart von Bonyhád.....	291
Attila Márvány: Deutsche Hotternamen im Komitat Tolnau.....	305



F.k.: Dr. Leindler László rektorhelyettes

Készült a JATE Soksorozító Üzemében.
Engedélyszám: 140/87. Méret: B/5.
Példányszám: 350 F.v.: Lengyel Gábor